

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN.



TESIS DOCTORAL

EL MITO CONSUMIDO.

ANÁLISIS DE LO FEMENINO A TRAVÉS DEL PRIMER PLANO: UN DIÁLOGO
ENTRE JEAN-LUC GODARD, ÉRIC ROHMER Y LA TELEVISIÓN FRANCESA DE
LOS AÑOS 60.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana Quiroga Álvarez.

DIRECTORA.

Dra. Laia Falcón Díaz-Aguado.

EL MITO CONSUMIDO.

*ANÁLISIS DE LO FEMENINO A TRAVÉS DEL PRIMER PLANO:
UN DIÁLOGO ENTRE JEAN-LUC GODARD, ÉRIC ROHMER Y LA
TELEVISIÓN FRANCESA DE LOS AÑOS 60.*

LE MYTHE CONSOMMÉ.

*ANALYSE DU FÉMININ PAR LE GROS PLAN: UN DIALOGUE ENTRE
JEAN-LUC GODARD, ÉRIC ROHMER ET LA TÉLÉVISION FRANÇAISE
DES ANNÉES 60.*



TESIS DOCTORAL DE ANA QUIROGA ÁLVAREZ.

DIRIGIDA POR LA DRA. LAIA FALCÓN DÍAZ-AGUADO.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN.



EL MITO CONSUMIDO.

ANÁLISIS DE LO FEMENINO A TRAVÉS DEL PRIMER PLANO: UN DIÁLOGO ENTRE JEAN - LUC GODARD, ÉRIC ROHMER Y LA TELEVISIÓN FRANCESA DE LA DÉCADA DE LOS 60.

AGRADECIMIENTOS.	I-III
RESUMEN.	IV-IX
1. INTRODUCCIÓN.	
1.1. Motivo investigación.	1-13
1.2. Objetivos e hipótesis.	14-21
1.3. Estado de la cuestión.	22-38
2. LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO.	
2.1. Acerca de la musa.	39-54
2.2. La Virgen deseada.	55-64
2.3. El deseo carnal y la mujer prohibida.	65-74
2.4. La <i>mediatización</i> de la musa.	75-85
3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA: CREACIÓN, MEDIACIÓN Y RECEPCIÓN.	
3.1. Introducción al apartado.	86-88
3.2. El creador y su obra: reflexiones en torno a la figura del autor.	89-99
3.3. El cuarto poder: la crítica cinematográfica.	100-108
3.4. La recepción de la obra filmica y la consumidora audiovisual.	109-118
4. METODOLOGÍA.	
4.1. Un diálogo mediado entre la televisión y el cine.	119-135
4.2. Introducción al análisis cinematográfico.	136-156
4.3. Introducción al análisis televisivo.	157-170

5. CUERPO SOCIAL Y MORAL: DOS VÍAS PARA EL ANÁLISIS.	
5.1. Presentación del modelo de análisis: Tres estados y dos cuerpos.	171-191
5.2. Análisis del «cuerpo social».	192-252
5.3. Análisis del «cuerpo moral».	253-320
6. LA SISTEMATIZACIÓN DE LO INVISIBLE.	
6.1. La socialización de lo moral.	321-334
6.2. El consumo del mito.	335-349
7. EPÍLOGO.	350-362
8. L'ÉDIFICATION DU FÉMININ PAR LE GROS PLAN ¹ .	
8.1. Introduction.	363-375
8.2. Présentation du modèle d'analyse.	376-387
8.3. Constatations et vérification de résultats.	388-409
9. BIBLIOGRAFÍA.	410-434

¹ Este capítulo está realizado a partir de una traducción al francés prácticamente textual de los capítulos «Introducción», «Cuerpo social y moral: dos vías para el análisis», «La sistematización de lo invisible» y «Epílogo».

«Al comienzo, si es que hubo un comienzo, todas las amantes se llamaban amazonas. Y viviendo juntas, amándose, celebrándose, jugando, en un tiempo en el que el trabajo era todavía un juego, a las amantes del jardín terrenal se les denominó amazonas durante la edad de oro. Después, con el establecimiento de las primeras ciudades, un gran número de amantes rompieron la armonía original al denominarse madres. Amazona tenía hasta ese momento para ellas un sentido de niña, eterna hija, inmadura, aquella-que-no-asume-su-destino. Las amazonas fueron prohibidas de las ciudades de las madres. Es en ese momento cuando ellas se volvieron violentas y lucharon por defender la armonía. Para ellas el viejo nombre de amazonas no había cambiado de sentido. Significaba entonces algo más, aquellas-que-preservan-la-armonía. Posteriormente hubo amazonas de todas las edades, en todos los continentes, islas, témpanos. Es a las amazonas de todos los tiempos que debemos el haber podido entrar en la edad de gloria. Benditas sean ellas».

(Wittig; Zeig, 1976).

A todes mis compañeres.

AGRADECIMIENTOS.

En las páginas que siguen, descubrirá la lectora un intento por sobrepasar el análisis en masculino singular de la historia del arte. Una lectura que diverge en ciertos tonos de lo académico para abrazar un relato poliédrico que trascienda a toda unicidad. De esta manera, se propone una mirada interseccional que rompa el marco para aunar, o al menos intentarlo, la cultura de élite con la cultura de masas.

Un proyecto que nació hace cinco años en el seno de la Universidad Complutense de Madrid, donde se me ha permitido llevar a cabo esta ambiciosa investigación. Una casa donde he podido dar rienda suelta a mi peculiar visión interpretativa sin encontrarme con las tan temidas cortapisas que me han acompañado a lo largo de mi trayectoria curricular. Cabría hacer una mención especial a José Ignacio Niño González, quien ha permanecido siempre disponible para ayudarme en los entresijos burocráticos que toda Tesis Doctoral conlleva. Traduciendo en oportunidades y vías alternativas mi frustración al no poder realizar una Tesis en régimen de Cotutela.

En este punto, cabe extender este agradecimiento a la Doctora Marie-France Chambat Houillon, cuya inestimable ayuda y colaboración me ha permitido entender la necesidad de superar el estudio monográfico del caso cinematográfico para abordar la cuestión del mito desde un enfoque multidisciplinar. A su vez, el acompañamiento puntual pero decisivo con la Doctora Uta Felten me ha permitido tomar consciencia de la envergadura de mi trabajo. Siendo uno de sus sujetos de estudio la figura de Éric Rohmer, su posicionamiento interdisciplinar y *queer* demuestra que otros puntos de vista más allá de lo binario son posibles.

No obstante, si hay una persona que ha hecho posible esta investigación esa es la Doctora Laia Falcón Díaz-Aguado. No hay desafío posible a la norma sin el abrigo de saberse acompañada. Y es por ello que esta investigación, que desafía en ciertos puntos los códigos de lo académico, se debe a quien confió en ella desde el inicio. De quien tiene la suficiente gallardía para apostar por los márgenes. Un agradecimiento que se hace igualmente extensible a mis compañeros de departamento, Ana y Juan. Por el apoyo y la sabiduría que se desplazan más allá de los índices de publicación.

Siguiendo con este canto honesto, no podría dejar de reconocer la labor de mis terapeutas. Porque aceptar lo neurodivergente es esencial para construir un relato más justo y representativo. Gracias a Diana, Lucía y Patricia, por haberme enseñado a liberarme del miedo. Por darme el arrojo de despojarme de la máscara. Por

acompañarme en este proceso lento y arduo pero necesario que me ha permitido liberarme de las cortapisas y apostar por lo auténtico.

Cómo no, agradecer igualmente a todas aquellas que han colaborado con su conocimiento, como Merche, ayudándome en la revisión de las traducciones y demás tareas burocráticas. Un punto en el que se unen aquellos que navegan entre lo académico y lo fraternal. A mi querida Elia, por haberme animado a lanzarme al vacío. Quién diría que, cinco años después de tu devenir doctoral, esta insensata se os sumaría al carro. A Elisa, por estar ahí en el *sprint* final y por ayudarme a banalizar un poco. A mis compañeras de M-Arte y Cultura, por permitirme colaborar en un proyecto tan necesario como precario como es el de la cultura en femenino plural.

Cabe decir que esta Tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de una familia tan extensa como variopinta. A mi querida Helena y su Banda Negra, por inspirarme y acompañarme más allá de lo sanguíneo. A las Ramos, por apostar desde tiempos decimonónicos por la cultura, los cursos de oratoria, el teatro y la mística.

Y finalmente, a mis padres. Por haberme educado fuera de los estándares sociales. Por apoyarme económicamente y ser la beca familiar que ha sostenido este proyecto. Y es que no todo el mundo puede disfrutar de unos padres con el coraje suficiente para reconocer el fallo y abrazar aquello que resulta desconocido. Sois la mejor referencia que una hija discolá puede tener para apostar firmemente por una revolución de los afectos.

RESUMEN.

La presente Tesis Doctoral *El mito consumido. Análisis de lo femenino a través del primer plano: un diálogo entre Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y la televisión francesa de los 60* apuesta por un diálogo interdisciplinar entre la narrativa cinematográfica y el discurso televisivo. Un planteamiento abierto de lo audiovisual que toma como referencia la escena francesa de los años 60. En este sentido, el eje central de nuestro estudio ha sido el primer plano y su relación con la representación del mito de lo femenino dentro del relato audiovisual.

Así, se han seleccionado, por un lado, cuatro obras cinematográficas de Jean-Luc Godard (*Una mujer casada* y *Dos o tres cosas que yo sé de ella*) y Éric Rohmer (*La coleccionista* y *La rodilla de Claire*); y por otro lado, dos emisiones televisivas cuyo análisis es clave para comprender el periodo trabajado (*Les femmes...aussi* de Éliane Victor y *Dim, Dam, Dom* de Daisy de Galard).

En este sentido, uno de los principales motivos de dicha selección ha sido confrontar la visión masculina cinematográfica de Éric Rohmer y Jean-Luc Godard con la perspectiva televisiva y femenina de Éliane Victor y Daisy de Galard. Siguiendo las directrices de Andreas Huyssen (*Después de la gran división*), se ha buscado establecer un marco comparativo entre la denominada cultura de élite, asociada al cine de autor que representan Jean-Luc Godard y Éric Rohmer; y la cultura de masas, ejemplificada en las emisiones televisivas de Éliane Victor y Daisy de Galard.

En relación a nuestro modelo de análisis, se ha partido de los trabajos de Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*) y Jacques Aumont (*El rostro en el cine*) para establecer un marco de análisis de la imagen audiovisual, a partir de dos «cuerpos» («cuerpo social» y «cuerpo moral») y de tres estados («introducción», «mediación» y «sublimación»).

Tal y como se refleja en el capítulo quinto de esta Tesis Doctoral, cada uno de los «cuerpos» nos ha servido como eje central para abordar el análisis de la imagen audiovisual, tanto cinematográfica como televisiva. Por un lado, el «cuerpo social» se vincula al enfoque antropológico de las obras seleccionadas de Jean-Luc Godard; por otro lado, el «cuerpo moral» hace referencia al contenido simbólico de los trabajos escogidos de Éric Rohmer.

Estos dos «cuerpos» han sido estudiados en paralelo a través de tres estados, esencialmente concebidos a partir de las tesis de Bergson sobre el movimiento que recoge Deleuze al inicio de su obra *La imagen-movimiento*. En el primer estado o

«introducción», el primer plano nos presenta al personaje femenino en la soledad del encuadre, que adquiere matices urbanos en el caso del «cuerpo social» o bien se impregna de la naturaleza que lo rodea en el caso del «cuerpo moral». En el segundo estado o «mediación», este personaje femenino entra en contacto con otros caracteres en espacios urbanos, interiores, cerrados y públicos (en el caso del «cuerpo social») o en espacios vinculados a la naturaleza, exteriores, abiertos y privados (en el caso del «cuerpo moral»). En el tercer y último estado o «sublimación», la interacción del personaje femenino alcanza su cenit.

Un análisis pormenorizado de la imagen audiovisual que nos ha permitido corroborar o refutar las hipótesis planteadas al inicio. Así, se ha presentado en el sexto capítulo cuatro premisas determinantes, extraídas a partir del texto de Teresa de Lauretis «La tecnología del género». En primer lugar, se confirma el vínculo entre el primer plano y el mito de lo femenino. En segundo lugar, este mito ha de ser considerado como una construcción social y cultural de lo femenino, que habría ido evolucionando a lo largo de la historia. En tercer lugar, esta evolución del mito sitúa el periodo de los años sesenta como un punto de inflexión decisivo en la transformación histórica del mismo. Este tercer punto nos conduce directamente a la conclusión última de nuestra Tesis Doctoral: la representación mediada y mediática del mito de lo femenino determina su condición como producto de consumo.

RÉSUMÉ.

Cette Thèse Doctorale *Le mythe consommé. Analyse du féminin par le gros plan: un dialogue entre Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et la télévision française des années 60* présente un dialogue entre la narrative cinématographique et le récit télévisuel. Une démarche de caractère ouvert de l'audiovisuel qui fait référence au contexte culturel et social français des années soixante. À ce titre, l'axe central de notre étude a été la représentation du gros plan et sa relation avec la représentation du mythe du féminin dans le récit audiovisuel.

Ainsi, nous avons choisi, d'une part, quatre oeuvres cinématographiques de Jean-Luc Godard (*Une femme mariée* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) et d'Éric Rohmer (*La collectionneuse* et *Le genou de Claire*); et d'autre part, deux émissions télévisuelles dont l'analyse devient essentielle pour mieux comprendre cette période (*Les femmes...aussi* de Éliane Victor et *Dim, Dam, Dom* de Daisy de Galard).

À ce titre, l'une des premières raisons dans la sélection de ces oeuvres a été notre volonté de confronter la vision masculine cinématographique d'Éric Rohmer et de Jean-Luc Godard avec l'approche télévisuelle et féminine d'Éliane Victor et de Daisy de Galard. En suivant les directives d'Andreas Huyssen (*After the great divide*) nous avons voulu établir un cadre comparatif entre la dénommée culture d'élite, associée au cinéma d'auteur qui représentent Jean-Luc Godard et Éric Rohmer; et la culture de masse, liée aux émissions télévisuelles d'Éliane Victor et de Daisy de Galard.

En ce qui concerne notre modèle d'analyse, les oeuvres de Gilles Deleuze (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*) et de Jacques Aumont (*Du visage au cinéma*) ont été décisives dans l'élaboration d'un cadre d'analyse de l'image audiovisuelle. Ce modèle est composé de deux «corps» (un «corps social» et un «corps moral») ainsi que de trois états («introduction», «médiation» et «sublimation»). D'une part, le «corps social» est déterminé par l'approche anthropologique de Jean-Luc Godard; d'autre part, le «corps moral» fait référence au contenu symbolique de la série de films d'Éric Rohmer *Contes Moraux*.

Ces deux «corps» ont été étudiés séparément à travers trois états, essentiellement conçus essentiellement à partir des réflexions de Bergson sur le mouvement, recueillies par Deleuze au début de son oeuvre *L'image-mouvement*. Dans le premier état ou «introduction», le gros plan nous présente le personnage féminin dans la solitude du cadre. Une représentation qui acquiert des nuances urbaines dans le cas du «corps

social» ou des nuances naturelles près de la nature du «corps moral». Dans le deuxième état ou «médiation», le personnage féminin commence à interagir avec d'autres individus dans des endroits urbains, intérieurs, fermés et publics (dans le cas du «corps social») ou dans des endroits liés à la nature, extérieurs, ouverts et privés (dans le cas du «corps moral»). Dans le troisième état ou «sublimation», l'interaction du personnage féminin avec son entourage atteint son sommet.

Une analyse de l'image audiovisuelle qui nous a permis de vérifier ou de réfuter les hypothèses proposées au début de cette Thèse. De cette manière, nous avons présenté dans le chapitre 6 quatre prémisses fondamentales, tirés de l'article de Teresa de Lauretis «*Technologies of gender*». Premièrement, nous avons pu vérifier le lien entre le gros plan et le mythe du féminin. Deuxièmement, ce mythe doit être considéré en tant que construction sociale et culturelle du féminin, qui aurait évolué tout au long de l'histoire. Troisièmement, cette évolution du mythe considère le période des années soixante comme un moment décisif dans la transformation historique de ce mythe. Ce troisième point nous amène directement à la conclusion finale de notre Thèse Doctorale: la représentation médiatisée du mythe du féminin détermine sa condition en tant que produit de consommation.

ABSTRACT.

The Doctoral Thesis *The consumed myth. An Analysis of womanliness through the close-up: a dialogue between Jean-Luc Godard, Éric Rohmer and the French television in the sixties* stands for an interdisciplinary dialogue between the film narrative and the televisual narrative. With an open approach to the audiovisual, the research takes the French scene of the sixties as a reference. Accordingly, its main focus has been the close-up and its connection with the iconic representation of the feminine myth within the audiovisual narrative.

To this effect, we have selected, on the one hand, four cinematographic works of Jean-Luc Godard (*Une femme mariée* and *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) and Éric Rohmer (*La collectionneuse* and *Le genou de Claire*); and on the other hand, two television broadcasts whose analysis is key to understand the selected period (*Les femmes...aussi* by Éliane Victor, and *Dim, Dam, Dom*, by Daisy de Galard).

In this respect, one of the main reasons behind this approach has been the confrontation between the cinematographic male vision of Éric Rohmer and Jean-Luc Godard and the feminine and televisual standpoint of Éliane Victor and Daisy de Galard. Following the guidelines of Andreas Huyssen (*After the Great Divide*), we have sought a comparative framework between so-called high culture, related to the cinema of Jean-Luc Godard and Éric Rohmer; and mass culture, exemplified by the tv broadcasts made by Éliane Victor and Daisy de Galard.

Concerning our analysis, the works of Gilles Deleuze (*L'image-mouvement* and *L'image temps*) and Jacques Aumont (*Du visage au cinema*) have been decisive in establishing our methodological framework, defined by two «bodies» («social body» and «moral body») and three states («introduction», «mediation» and «sublimation»).

As reflected in the fifth chapter of this Doctoral Thesis, the analysis of the audiovisual image (both the cinematographic and the televisual image) has been structured around these two «bodies». On the one hand, the «social body» relates to the anthropologic approach of the works of Jean-Luc Godard; on the other hand, the «moral body» refers to the symbolic meaning of the selected works of Éric Rohmer.

These two «bodies» have been analyzed in parallel through three states, essentially designed from the dissertations of Bergson about movement, mentioned by Deleuze at the beginning of *L'image-mouvement*. In the first state or «introduction», the close-up gives us a view of the female character, alone in the frame. In the case of the «social body», the female character acquires certain urban nuances. Regarding the «moral body», it is the nature itself which becomes a determining factor in the narrative. In the second state or «mediation», the female character establishes contact with other

characters at urban, inner, closed and public spaces (in the case of the «social body») or in spaces related with nature, outdoor, open and private (in the case of the «moral body»). In the third state or «sublimation», the interaction between the female character and the others reaches its peak.

This detailed analysis of the audiovisual image has helped us to accept or reject the initial hypotheses. Thus, the sixth chapter presents four main propositions, drawn from the article «Technologies of gender», by Teresa de Lauretis. Firstly, we confirm the link between the close-up and the feminine myth. Secondly, this myth must be seen as a cultural and social construct of womanliness, which would have evolved throughout history. Thirdly, the evolution of the myth defines the sixties as a critical turning point in its historical transformation. This third point led us directly to the final assessment of this Doctoral Thesis: the mediated and media representation of the myth of womanliness determines its status as a commodity product.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. MOTIVO INVESTIGACIÓN.

«Sometiéndose a la misma, la mujer renuncia sin saberlo a la especificidad de su relación con lo imaginario. Poniéndose en la situación de ser objetivada en tanto que «femenino» por el discurso. Reobjetivándose a sí misma cuando pretende identificarse «como» sujeto masculino. ¿Un «sujeto» que se re-buscaría como «objeto» (materno-femenino) perdido? La subjetividad denegada a la mujer, tal es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible del objeto: de representación, de discurso, de deseo».

(Irigaray, 2007: 119).

Desde los inicios del *Art Nouveau* hasta las campañas publicitarias actuales, la sociedad de masas ha tomado la representación de lo femenino como una de sus referencias básicas. Es esta presencia de lo femenino en los medios de comunicación la que lleva a esta investigación a cuestionar hasta qué punto este protagonismo estético persiste en el plano ontológico. Es decir, si esa posición destacada que ocupa la actriz en la pantalla, a través del primer plano, concuerda con su presencia dentro del relato cinematográfico, ejerciendo de sujeto y no únicamente de objeto de deseo o, en todo caso, de acompañante del héroe.

En la introducción del primer volumen de *Historia de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot ya recogían este cuestionamiento. En el epígrafe introductorio titulado «Escribir la historia de las mujeres», Duby y Perrot ponen en duda el poder simbólico de la mujer en la historia del arte. Si bien la mujer es protagonista de altares y capitales, su poder iconoclasta no parece superar el estado de la representación:

«Las mujeres son representadas antes de ser descritas o narradas, antes incluso de que ellas mismas hablen. Puede que la oleada de imágenes sea proporcional a su retrato efectivo. Las diosas dominan el Olimpio de las ciudades sin ciudadanas; la Virgen reina en los altares donde offician los curas; Marianne encarna la República francesa, cuestión viril. La mujer imaginada, imaginaria, véase fantasmagórica, lo sumerge todo¹».

(Duby; Perrot, 2000:12).

¹ Traducción del francés original al español por la autora.

Partiendo de esta configuración imaginaria de la mujer como proyección masculina, el interés de esta investigación es ahondar en la conexión entre esa representación de lo femenino y su rol como sujeto activo dentro del relato político, económico y cultural de la sociedad occidental, más concretamente de la sociedad francesa de la década de los sesenta. Siguiendo la reflexión en torno al mito elaborada por Roland Barthes en *Mitologías* (1957), cabría preguntarse si ese mito elaborado en torno a lo femenino tiene un significante semántico que lo iguale:

«Para juzgar la carga política de un objeto y del hueco mítico que le acompaña, jamás hay que posicionarse desde el punto de vista de la significación, sin desde el punto de vista del significante, es decir, de la cosa secreta y del significante, del lenguaje-objeto, es decir, del sentido²».

(Barthes, 1957: 255).

Y es que el hecho de abordar la feminidad desde un enfoque semiótico exige ahondar en la construcción de esos significantes. Unos significantes conformados a través del contexto social, político, económico y cultural de Occidente, tal y como ya recogía Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949). Esta edificación de la mujer, si bien ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, se vertebra en una serie de puntos en común que se han ido adaptando paulatinamente a las exigencias sociales de cada época.

En primer lugar, cabe destacar que el mito de lo femenino analizado en esta Tesis Doctoral se circunscribiría a Occidente. Un acotamiento geográfico ya tomado por Georges Duby y Michelle Perrot en su *Historia de las mujeres* (2002), que destacaban al inicio de la misma la necesidad de asumir como propio el retrato occidental, dejando a las otras entidades escribir de su propia mano la historia de sus pueblos. Un gesto que Duby y Perrot juzgan más que necesario, reconociendo el daño que la colonización ya habría efectuado en la memoria de estos colectivos (Duby; Perrot, 2002).

En su obra *El mito de la diosa*, Anne Baring y Jules Cashford sustentan que el origen mismo de este mito de lo femenino surgiría en el Paleolítico, entre el 22000 a.c. y el 18000 a.c. en el terreno ocupado por la actual Dordoña francesa: «Sobre un refugio rocoso en Laussel, en la Dordoña (...) una estatua femenina de 43 cm de altura contempló alguna vez el valle». (Baring; Cashford, 2005: 24-25). En la misma obra se hace mención a otro icono paleolítico de la deidad femenina: las Venus de Willendorf, halladas en el territorio actualmente ocupado por Austria. El vínculo de esta figura con la fertilidad femenina se vislumbra en sus anchas caderas y en la suntuosidad de sus muslos.

De las deidades paleolíticas hasta los mitos helénicos como la Odisea, el rol de la mujer en Occidente parece reincidir en esa asociación a la maternidad. Si en la Venus de

² Traducción del francés original al español por la autora.

Willendorf su feminidad residía en su fertilidad, en el caso de Homero la feminidad de Penélope parece hallarse en su don para aguardar la llegada de Ulises mientras guarda el hogar de ambos y sus propiedades. Un rol que perduraba en la Grecia clásica más allá de la vida del guerrero, siendo la mujer la encargada de los ritos funerarios y de velar por su paso al más allá: «Dentro del imaginario funerario, las mujeres juegan un papel esencial, tanto en la figuración como en los rituales (...) Aún en la guerra, dominio por excelencia masculino, ellas están presentes para recibir al héroe muerto» (Lissarrague, 2002: 237).

En segundo lugar, gran parte de las representaciones de lo femenino recogidas en la historia del arte se centran en mujeres de las capas más altas de la sociedad. Una hipótesis sustentada por John Berger en *Modos de ver* (1972), donde analiza el rol de la aristocracia en los óleos europeos. Según Berger, el sistema del arte entre el siglo XVI y el siglo XX sustentaba y apoyaba los intereses de las clases dominantes (Berger, 1972). Este vínculo entre el arte y los poderes políticos y económicos se daría especialmente en el caso de la pintura al óleo, a través de la cual se retrataba a las jerarquías sociales.

A su vez, Berger explica cómo, a través del retrato, las clases más privilegiadas fijaban su poder simbólico en el lienzo. Si bien, retomando los planteamientos iniciales de Duby y Perrot, la presencia icónica de la mujer no se correspondería necesariamente con una correlación fáctica en el relato histórico, la escasa presencia de ciertos colectivos en dichas obras de arte marcaría de entrada un desnivel en su representación. Para Anne Higonnet, esta sub-representación sería más bien el resultado de la bifurcación de los dos grandes arquetipos femeninos (la «mujer ángel» y la «mujer fatal») que a partir del siglo XIX intensifican su representación en dos vías:

«Pero las imágenes de vírgenes o de tentadoras no eran menos abstractas. Estas organizaban la feminidad en torno a dos polos: uno normal, ordenado y tranquilizado, el otro desviado, peligroso y seductor. En torno al primero reinaba la virtud doméstica: en torno al segundo prevalecían las prostitutas, las mujeres con un oficio, las activistas y la mayor parte de las obreras o de las mujeres de color. Estos dos universos no estaban en igualdad de condiciones: las mujeres «normales» eran representadas como admirables, virtuosas, felices o reconocidas, mientras que aquellas que mostraban una feminidad desviada eran representadas como grotescas, miserables o castigadas³».

(Higonnet, 2002: 304).

En tercer lugar, el ideal de belleza femenina reflejado en la historia del arte parece encumbrar la juventud como una de las máximas virtudes de la mujer. Tradicionalmente asociado a la pureza virginal por el peso de la tradición cristiana, la juventud se

³ Traducción del francés original al español por la autora.

convierte en reclamo. Retrotrayéndonos a las palabras de Anne Higonnet en «Mujeres, creación y representación», retratar a la mujer anciana o racializada sin caer en la compasión se vuelve todo un desafío (Higonnet, 1993). Si bien en la prehistoria el ideal de belleza se relacionaba a menudo con la fertilidad (Baring, Cashford, 2005), conforme nos adentramos en el siglo XIX la maternidad como símbolo de feminidad máxima entra en conflicto con el arquetipo de la «mujer ángel», donde la apariencia angelical y dulce cobra importancia por encima de su capacidad para engendrar (Bornay, 1990).



Magdalena penitente
(De Mena, 1664).



Venus Verticordia
(Rossetti, 1864).



Anuncio de cigarros
Job (Mucha, 1986).

De la *Magdalena penitente* española de Pedro de Mena en el siglo XVII (1664), se pasará en menos de dos siglos a las Madonnas inglesas de los Prerrafaelitas. En ambos casos, la abundante cabellera como símbolo de feminidad persiste, si bien la penitencia mística en el caso español deja lugar a una presencia menos abrumadora, donde la representación de María Magdalena deja lugar a la *Venus Verticordia* de Dante Gabriel Rossetti de 1864. En ese mismo siglo XIX, los primeros atisbos de la sociedad de masas se harán visibles con las modelos de los carteles de Alphonse Mucha, donde la propia imagen de la mujer pierde subjetividad en esa fusión decorativa de sus cabellos con el marco de la imagen (Fraise; Perrot, 2002).



La Gran Odalisca (Ingres, 1814).



Theda Bara en *Cleopatra* (Edwards, 1917).

Con la llegada del cine, la presencia de la mujer en el sistema del arte se multiplica a través de los nuevos iconos de lo femenino como Mary Pickford o Lillian Gish (Morin,

1957). Frente la inocencia de estas dos actrices, Theda Bara o la misma Clara Bow se erigen como el contrapunto de esa feminidad dulcificada. Esta dicotomía arquetípica se va modificando levemente hacia los años treinta, década en la que el ideal de belleza, tanto femenino como masculino, comienza a rejuvenecerse.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, emerge las «pin-up» (De Baecque, 2006), modelos que posan en actitudes eróticas que no llega a ser explícitas y que se convertirán en todo un reclamo de los soldados en el frente de guerra. Ya en 1956, el estreno de *Y Dios...creó a la mujer* (Roger Vadim) presenta a Brigitte Bardot como el nuevo icono de la feminidad. Algunos años más tarde, Jean Seberg en *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960) se erige como un nuevo arquetipo de feminidad que conjugaría la independencia de la «mujer fatal» con la aparente inocencia de la «mujer ángel» (Morin, 1957). En este punto, Seberg representaría un modelo de feminidad donde la sensualidad se reduce al mínimo para dejar paso a un cuerpo más añorado, representado en el mundo de la moda por la modelo británica Twiggy.



Jean Seberg en *Al final de la escapada* (Godard, 1960).



Brigitte Bardot en *Y Dios...creó a la mujer* (Vadim, 1956).



Twiggy en una foto de archivo de 1967.

Ahora bien, fuera de este limitado marco, parece que no existe otro tipo de feminidad. O, al menos, no lo suficientemente interesante en los ojos del creador. Una exclusión aún mayor para aquellas que no se adscriben al marco binario del género. «La» mujer se convierte así en una edificación etérea en femenino singular. Una crítica ya vertida por Teresa de Lauretis en su obra *Alice ya no* (1984), en la que hace uso del término «mujer» para hacer referencia a «la construcción ficcional» de la feminidad tal y como ha sido concebida en Occidente (De Lauretis, 1984: 5). Frente al femenino singular, el término «mujeres» le permite referirse a la realidad tangible que se lee en femenino, alejándose de la edificación externa del mito.

En este punto, entender el lenguaje como catalizador de nuevas realidades se convierte en una de nuestras mejores armas. Un arte ya dominado por pensadoras como Luce Irigaray, quien en su obra *Espéculo de la otra mujer* (2007) desafiaba Jacques

Lacan a través de la sintaxis. Sorteando el marco lingüístico de la lengua francesa, Irigaray vertebra su propio discurso resquebrajando a la par los pilares de la teoría lacaniana y de la Academia francesa. Así, descompone los lexemas al tiempo que hace un uso ciertamente subjetivo del uso de comillas y signos de puntuación, ya que como ella misma declara en la introducción de su obra:

«Toda vez que la/una mujer ocupa en relación con la elaboración teórica una función de afuera mudo que sostiene toda sistematicidad y a la vez de suelo materno (todavía) silencioso del que se nutre todo fundamento, no tiene porqué relacionarse con aquélla de la manera ya codificada por la teoría. Confundiendo así, una vez más, el imaginario del «sujeto» - con connotaciones masculinas - con lo que sería, será tal vez, el de lo «femenino». Así, pues, que cada uno/a, muerto o vivo, se reconozca a sí (como) mismo en el texto con arreglo a su deseo, su placer, incluso con paródicas mayúsculas».

(Irigaray, 2007: 4).

Partiendo de la deconstrucción del género propuesta por Judith Butler en *El género en disputa* (1990) y del análisis crítico de Luce Irigaray del lenguaje como arma identitaria, se ha decidido optar por el término de «lo femenino» como alternativa semántica al peso inexorable de «la mujer» como entidad edificada en singular. Si bien la estructura de la presente Tesis Doctoral se sustenta en la mirada heterosexual codificada y proyectada del hombre hacia la mujer, se busca a través del uso del artículo neutro «lo» proponer una lectura en femenino plural de las imágenes analizadas.

Todo esto nos lleva hacia ese mito de lo femenino contenido ya en el título de la presente investigación. En este punto, el «mito consumido» nos aproxima tanto al objeto de estudio, la representación de lo femenino en el audiovisual; como a su contexto, la sociedad francesa de los años sesenta. Dicho concepto se ha construido a partir de la definición de mito de Simone de Beauvoir (dentro de su obra *El segundo sexo*, cabe destacar el primer volumen, denominado «Los hechos los mitos») y Roland Barthes (en su obra *Mitologías*), contando igualmente con la construcción epistemológica de «ideología de consumo» acuñada por Kristin Ross en *Conduce más rápido, lava más blanco*⁴.

Así, la edificación de lo femenino, trabajada por autores tan diversos como John Berger, Georges Duby o Michelle Perrot; entronca con la sociedad de masas que lo determina en tanto que mito. Desde la apropiación, el mito se hace con su significante, reduciendo su contenido a lo simbólico (Barthes, 1957). Desde ahí, el mito se vuelve consumo gracias a la versatilidad de la imagen que ofrece la sociedad de masas en la segunda mitad del siglo XX (Higonnet, 1993).

⁴ El título original de la obra francesa consultada es *Rouler plus vite, laver plus blanc* (2006).

Tal y como recoge Luce Irigaray en el *Espéculo de la otra mujer*, esa subjetividad que le es denegada la acaba convirtiendo, según la teórica, en una prolongación del deseo masculino. Una condición que la lleva a devenir mito, convirtiéndose en «la alteridad» necesaria del varón (De Beauvoir, 2005). Este mito clásico de la feminidad, recogido en *El Segundo Sexo*, se reescribe a través del cine de Hollywood en la estrella cinematográfica.

Esto es posible gracias al «*star system*», definido por Edgar Morin económico y político sobre el que se asentará la industria del cine de Estados Unidos (Morin, 1972). A través de este sistema, «la estrella es diosa, construida por el público y adaptada, preparada realizada, propuesta y fabricada por el «*star system*»» (Morin, 1972:98). De esta manera, el mito clásico se redefine en la gran pantalla y es consumido en tanto que producto cultural por el público de la sala. Un consumo que traspasaría lo audiovisual, encarnándose en el imaginario colectivo y convirtiéndose en referente a la vez de hombres, en tanto que objeto de deseo; y de mujeres, en tanto que modelo de feminidad.

Conjuntamente, la progresiva mediatización del periodo comúnmente conocido como *Nouvelle Vague*⁵ ha sido uno de los motivos que han inspirado el tema y enfoque de la presente Tesis Doctoral, buscando ahondar en las raíces de fenómeno cultural. En este punto, se busca conocer hasta qué punto el cine de autor, que bebería de la definición canónica de la «*camera stylo*»⁶ (Astruc, 1947) habría entrado desde su misma concepción dentro de la dinámica de la industria cinematográfica.

Es esta cuestión la que nos lleva a visitar la historia audiovisual francesa, con el fin de conocer el verdadero lugar que ha ocupado la mujer dentro del relato audiovisual. En este sentido, se busca analizar en profundidad la representación de lo femenino en los medios de comunicación franceses de los años sesenta. Concretamente, se pretende diseccionar la construcción de la identidad de lo femenino en el cine de Jean-Luc Godard y Éric Rohmer, el cual se analizará conjuntamente con los estereotipos femeninos fomentados desde los medios de comunicación de esa época.

El interés de dicha investigación es, por tanto, ahondar en los modelos de representación audiovisuales y cómo éstos han repercutido en el imaginario socio-cultural. Para ello, se plantea un marco teórico de carácter multidisciplinar. Atendiendo a las diferentes particularidades de la imagen, esta será analizada teniendo en cuenta el contexto mediático en el que ha sido configurada. Un contexto notablemente influenciado por el peso simbólico de la tradición cristiana, el cual será detallado en la primera parte del marco teórico.

Entender la imagen audiovisual desde esta perspectiva multifocal se vuelve un requisito imprescindible para abordar el análisis cinematográfico en nuestros días. Ante

⁵ Término acuñado por vez primera en el medio impreso francés *L'Express* en el número del 7 de octubre de 1957. En la misma portada de ese número se recogía el titular «Llega la *Nouvelle Vague*».

⁶ Publicado en la revista *L'Écran français* dentro del artículo «Nacimiento de una nueva vanguardia».

la multiplicidad actual de plataformas digitales, el cine se ha visto obligado a salir de las pequeñas salas para abarcar una realidad virtual múltiple y diversa. En este punto, se considera pertinente repensar el concepto ontológico del relato cinematográfico, abrazando así el medio televisivo como sujeto de análisis.

Si bien se han considerado en un inicio otros medios gráficos y visuales como revistas, folletines o ilustraciones publicitarias impresas, se ha optado por centrar el análisis en torno a la imagen audiovisual, con el fin de delimitar en la medida de lo posible el marco metodológico de la presente investigación. Con todo, se tendrán en cuenta a modo de soporte comparativo para reforzar nuestro sujeto de análisis, esto es, el estudio de la construcción de lo femenino en el cine de Éric Rohmer y de Jean-Luc Godard.

Siendo numerosas las publicaciones que se han podido consultar para fundamentar el análisis de las cuatro películas seleccionadas, apenas se han encontrado obras específicas centradas en las emisiones televisivas escogidas. Es por ello que se ha recurrido a medios impresos franceses de la década de los sesenta que se limitaban a analizar la programación televisiva, ofreciendo junto con la parrilla semanal entrevistas a periodistas, crónicas de las nuevas emisiones o noticias en relación a la cancelación o eventual censura de una emisión. Entre los más consultados, cabría citar *Télé7jours*, *Télérama*, *Télépro* o *Télémagazine*.

Así, el objeto central de este estudio es profundizar en la construcción del mito de la musa en el cine de Jean-Luc Godard y de Éric Rohmer. Un análisis que se ceñirá a la representación de lo femenino a través del primer plano. Partiendo de la complejidad de la obra cinematográfica de ambos autores, se ha optado por seleccionar dos obras filmográficas de cada uno. Por un lado, se han seleccionado de Jean-Luc Godard dos obras donde confluyen el interés sociológico y antropológico del director con el estudio de lo femenino a través del primer plano: *Una mujer casada* (1964) y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967). Por otro lado, de Éric Rohmer se han escogido dos filmes pertenecientes a la serie de *Cuentos morales*: *La coleccionista* (1967) y *La rodilla de Claire* (1970).

Ahora bien, ante la multiplicidad de trabajos monográficos realizados en torno a la producción de ambos directores, se ha considerado pertinente ampliar el foco de análisis más allá de la industria cinematográfica. Teniendo en cuenta el peso mediático de la televisión en la década de los sesenta, se ha decidido contar igualmente con dos emisiones destacadas de dicho periodo: *Les femmes...aussi* (dirigida por Éliane Victor y emitida de 1964 a 1973) y *Dim Dam Dom* (bajo la dirección de Daisy de Galard, emitida de 1965 a 1970). La realización en femenino de estas dos emisiones televisivas

nos permitirá contrastar la mirada masculina de Godard y Rohmer con la de Victor y Galard⁷.

En este sentido, se priorizará en esta investigación un análisis en profundidad de los personajes femeninos, así como de sus interacciones con el entorno. Por ello, se considera pertinente ahondar en la construcción del mito de la mujer como musa. Con esa intención, la primera parte del marco teórico buscará definir tanto el concepto de la Virgen, en tanto que entidad máxima de lo moral; como a su antónimo, Eva, alegoría del pecado femenino. Frente al objeto, la mirada masculina se definirá en torno a la triada creador-crítico-espectador, atendiendo a los diferentes niveles de la formulación del deseo.

A la hora de acotar el espacio temporal, se ha tomado como referencia central la década de los años sesenta, determinante en la construcción del espacio socio-político francés y del imaginario social, tal y como recogen autores como Kristin Ross o Jean Fourastié. Así, el cambio que experimentó Francia en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial supuso una reconversión de los valores tradicionales imperantes hasta ese momento. De esta manera, resulta particularmente interesante el planteamiento de Roland Barthes en *Mitologías* (1957), donde presenta un detallado retrato de la sociedad gala a través de los grandes iconos culturales del momento. Partiendo del concepto semiótico descrito por Barthes, se buscará no solo definir simbólicamente el rol femenino, sino también la coyuntura social en la que este se enmarca.

En relación a Roland Barthes, conviene recalcar que gran parte de las obras y textos académicos consultados beben directa o indirectamente de escuela académica francesa de los años sesenta. Al plantear el análisis de lo femenino durante los años sesenta franceses, se consideró más que oportuno trabajar con fuentes coetáneas al movimiento cinematográfico analizado. Esta influencia va más allá de la recopilación bibliográfica, pues la base misma del marco teórico se ha planteado de acuerdo a las bases del estructuralismo desde una óptica puramente formal.

A su vez, es en este periodo de tiempo donde se empieza a notar más claramente la impronta de la *Nouvelle Vague* en la producción cinematográfica francesa. A partir de este momento, la concepción del acto cinematográfico cambia en múltiples aspectos, desde su concepción estética hasta su planteamiento narrativo. Nace así una nueva forma de entender la filmografía donde lo psicológico se sobrepone a la acción. En este nuevo marco narrativo, el sujeto se desvincula de su entorno, ofreciéndole al espectador otro nivel narrativo. En su obra *La Imagen-Tiempo*, Gilles Deleuze explica en términos estéticos los nuevos planteamientos de la imagen cinematográfica:

⁷ Si bien se han tenido en cuenta otras emisiones como *Zoom* o *Seize Millions de Jeunes*, se ha optado finalmente por seleccionar para el análisis comparativo únicamente aquellas realizadas por mujeres, buscando el contraste más estructurado.

«Este es el primer aspecto del nuevo cine: la ruptura del nexo sensoriomotor (imagen-acción), y más profundamente del vínculo del hombre con el mundo (gran composición orgánica). El segundo aspecto será la renuncia a las figuras, a la metonimia no menos que a la metáfora, y más profundamente la dislocación del monólogo interior como materia signalética del cine».

(Deleuze, 2013: 232).

Asimismo, se realizará un breve pero justo análisis del contexto socio-cultural de la época, centrándose en los aspectos más decisivos de la cultura y política francesa. En este punto, cabe pararse en la importancia que tuvo esta década el paso del modelo cultural de André Malraux, bajo el mandato de Charles de Gaulle; al de Jacques Duhamel al comienzo de la década de los setenta, como respuesta a los sucesos acaecidos en el Mayo francés de 1968. Entre los otros hechos que determinarían esta década, destaca la aprobación de la Ley Neuwirth 1967, que legalizaba el uso de anticonceptivos orales. Si bien no pudo entrar en vigor hasta 1972, su aprobación reflejaba la nueva condición de la mujer moderna.

El nuevo marco socio-político determinó una nueva concepción de lo femenino, hecho que resulta particularmente interesante para esta investigación. Aunque la formalización del Movimiento de Liberación de las Mujeres⁸ se acabaría definiendo en los primeros años de la década siguiente, su germen se haya en los años sesenta. No solo por ser un movimiento político enraizado en la lucha del Mayo del 68, sino también por deber parte de su razón de ser a los múltiples cambios socio-culturales que se dieron en la antesala del Mayo francés. Por ello, se han buscado las obras cinematográficas que mejor reflejan esta nueva mentalidad.

Retomando este nuevo modelo de la feminidad, se busca profundizar en las particularidades de la mujer a partir de un estudio transversal iconográfico. Para ello, se partirá de la dicotomía cristiana establecida entre la Virgen María y Eva. En el caso de Eva, alegoría del pecado, se atenderá también al personaje de Magdalena, origen del mito de la mujer fatal. Este icono, que asienta sus bases en la Edad Media, será uno de los símbolos de la feminidad característicos de la obra de los pintores Prerrafaelitas. Con la llegada del *Art Nouveau*, la imagen de una mujer notablemente insinuante, generalmente poseedora de una larga cabellera, se estandariza paulatinamente a través de los anuncios impresos.

Por su parte, el icono de la mujer maternal, representada por la Virgen María a lo largo de la Edad Media, devendría en la figura de la «mujer ángel» durante el siglo XIX. En este siglo, el «*dolce far niente*» (Bornay, 1990) del eterno femenino se acabaría estableciendo en el imaginario social. Sin embargo, a lo largo del siglo XX la dualidad

⁸ En francés original, *Mouvement de Libération des Femmes* (MLF).

virgen vs mujer fatal evoluciona hasta llegar a la «*chic fille*» (Morin, 1972) de los años sesenta. En ese momento, el ideal femenino representado en los medios de comunicación alude la imbricación de los dos conceptos. Así, la nueva mujer francesa se nos descubre como la conjunción perfecta entre el eterno femenino y la picardía de la «mujer fatal» (Bornay, 1990).

Cabe decir que el cine, en tanto que producto cultural, se encargará de traducir estos arquetipos al lenguaje audiovisual. A través de la mitificación de la mujer, en tanto que musa inalcanzable, el personaje femenino deviene objeto. En *Modos de ver* (1972), John Berger compara la forma en la que la publicidad refleja a la mujer con el modo en el que artistas como Jean-Auguste-Dominique Ingres retratan a las jóvenes desnudas en sus obras (John Berger, 1972). En ambos casos, el personaje femenino mira de reojo a la cámara, mostrando parcialmente su cuerpo desnudo. En este punto, uno de los objetivos del presente trabajo es averiguar hasta qué punto el cine de arte y ensayo, dentro del cual se encontraría la *Nouvelle Vague*, prolonga este arquetipo de belleza hierática.

Así pues, una vez desmenuzado el mito de la musa y cómo la mirada masculina la configura, se pasará a analizar los cuatro films escogidos para el caso, estableciéndose un análisis en paralelo con las cuatro emisiones televisivas seleccionadas. Para ello, se ha recurrido a un análisis en tres tiempos de la imagen audiovisual, tomando como referencia teórica y metodológica los trabajos de Casetti en torno a la figura del espectador (*Inside the Gaze*, 1998) así como la construcción en tres tiempos de la «imagen-movimiento» de Gilles Deleuze. Es precisamente de Deleuze de quien se toma prestado dos de los conceptos que vertebran este análisis: la «imagen-percepción» y la «imagen-afección», definidos ambos en su obra *La imagen-movimiento*.

Según Deleuze, la «imagen-percepción» estaría conformada a su vez por una «percepción subjetiva» y una «percepción objetiva» (Deleuze, 2012: 112) configurada por un observador y el objeto de dicha mirada. Esta «imagen-percepción» se definiría igualmente por el movimiento que la contiene y le da forma. En este sentido, se destacan tres factores que determinarían dicha «imagen-percepción»: el «factor sensorial», el «factor activo» y el «factor afectivo» (Deleuze: 2012: 109).

En la «imagen- percepción», la posición del observante y de la observada (u observado) se complementan y derivan en la técnica del campo-contracampo. Frente a ciertas lecturas psicoanalíticas, Deleuze reconoce la subjetividad tanto del sujeto que observa como de aquel que es observado. En este sentido, la mirada dentro de la «imagen-percepción» sería de carácter retroactivo para Gilles Deleuze. Una mirada configurada desde una cámara consciente, o como define el propio Deleuze, «una conciencia cámara que se ha vuelto autónoma» (Deleuze, 2012: 114).

En cuanto a la «imagen-afección», esta bebería directamente de la acepción del «afecto» de Bergson, que Gilles Deleuze define como «una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada» (Deleuze, 2012: 132). En este punto, Deleuze

conecta esta «afección» con el primer plano del rostro, ya que «no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano» (Deleuze, 2012:132). No obstante, esta identificación podría aplicarse igualmente a otras superficies o entidades visuales diferentes al rostro, siempre y cuando estas pudiesen ser «rostrificadas» (Deleuze, 2012:132).

Entendiendo dicha «imagen-afección» como «un tipo de imagen y a la vez componente de todas las imágenes» (Deleuze, 2012: 131), se ha considerado oportuno tomar con cierta flexibilidad el vínculo entre el concepto de Deleuze y el primer plano del rostro. Si bien partimos del rostro femenino como referencia ontológica y epistemológica, se considera pertinente contar con otras parcelaciones del cuerpo femenino que, en su conjunto, acabarían determinando igualmente (y simbólicamente) dicho rostro.

Con todo, para referirnos con mayor precisión a la visión de Deleuze acerca de los filmes analizados es necesario contar igualmente con *La imagen-tiempo* (2013). En ella, el autor se centra en la narrativa de los nuevos cines que conformará una nueva imagen cinematográfica. Si bien estos nuevos relatos audiovisuales estarán directamente influenciados por el peso epistémico de la «imagen-movimiento», las reformulaciones técnicas y estéticas dotan al relato audiovisual de nuevos códigos visuales y sonoros donde el cuerpo y lo espiritual adquieren nuevas connotaciones.

Desde ahí, se ha considerado pertinente entender ese cuerpo desde una doble concepción, diferenciando así entre «cuerpo social» y «cuerpo moral», construyendo una suerte de paralelismo entre estos dos «cuerpos» y los dos realizadores seleccionados para su análisis: Jean-Luc Godard y Éric Rohmer. En el primer caso, lo social haría referencia al enfoque antropológico de Jean-Luc Godard, especialmente notable durante su colaboración con el grupo Dziga Vertov a finales de la década de los sesenta. En el segundo caso, lo moral apelaría a la concepción del cuerpo de Éric Rohmer, donde prima lo espiritual por encima de lo terrenal. Un peso de lo simbólico ya presente en el título de la serie en la que se engloban los dos filmes seleccionados del autor: *Cuentos Morales*.

Tanto el «cuerpo social» como el «cuerpo moral» compartirían una cierta proximidad temática a la hora de introducir a los personajes femeninos. Así, partiendo del personaje o personajes implicados en la narración audiovisual, del nivel de interacción entre ellos y del lugar que ocupan en el espacio, se plantea un análisis en tres estados. En el primer estado, el primer plano sirve al espectador para conocer al personaje femenino, mientras que el espacio en el que se sitúa la acción (la urbe en el «cuerpo social» y la naturaleza en el «cuerpo moral») ayuda a definir el rol de la protagonista dentro del relato audiovisual.

En el segundo estado, el personaje femenino entraría en contacto con otros caracteres, tanto masculinos como femeninos. Así, la interacción se convierte en un

rasgo distintivo, como alegoría visual de la identidad femenina. En el caso del «cuerpo social», el primer plano permitiría ubicar la acción en espacios públicos como bares, peluquerías, piscinas o tiendas. Respecto al «cuerpo moral», la naturaleza vuelve a adquirir un rol cuasi protagonista, convirtiéndose en un factor determinante en esa intermediación entre los personajes.

En el tercer estado, la interacción adquiere un nuevo rango tanto por el espacio en el que se determina (el ámbito de lo privado) como por el grado de intimidad que alcanzan los personajes. En el «cuerpo social», el tercer estado se daría en espacios de lo privado, destacando aquellos con una denotada carga familiar, como es el caso del domicilio conyugal. En relación al «cuerpo moral», la introspección se propiciaría no tanto a nivel del espacio como de las características de dicha interacción y del grado de intimidad generado. En este sentido, el alto grado de intimidad que caracterizaría a ese tercer estado vendría principalmente propiciado por el tono de la conversación y la carga emocional implícita en dichos diálogos.

Retomando el trabajo de Jaques Aumont *El rostro en el cine* (1992), el «cuerpo social» y el «cuerpo moral» conjugarian en una suerte de máscara *rostrificada*, generada a partir de la cosificación de la mujer y de su idealización mitificada por la mirada masculina. Así como Aumont conduce al lector desde la conceptualización primigenia del rostro en el cine clásico hasta su abstracción máxima, se busca en esta investigación ahondar en las particularidades del rostro como canal unificador de ese «cuerpo social» y de ese «cuerpo moral». Contando igualmente con la perspectiva crítica de teóricas como Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Susan Sontag o Luce Irigaray, se pretende diseccionar el primer plano como catarsis alegórica del mito de lo femenino.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.

Exposición y desarrollo de los objetivos.

A la hora de plantear esta Tesis Doctoral desde una perspectiva transversal, tal y como se ha especificado en el apartado precedente, la delimitación de los objetivos e hipótesis principales se vuelve una tarea necesaria pero a la vez ciertamente complicada, dado su carácter polifacético. En este sentido, cabría destacar dos vías principales en esta investigación. Por un lado, la necesidad de plantear un estudio en el campo de las artes audiovisuales que aúne analíticamente la cultura de masas (representada en este caso por la televisión) y el cine de autor. Por otro lado, la presencia de ciertos iconos en el imaginario social de Occidente conduce a la espectadora a reflexionar acerca de la influencia de la industria del audiovisual en los modelos conductuales de nuestra sociedad, potenciando así la condición binaria del género.

Dada la complejidad formal y temática de la presente investigación, se ha considerado pertinente establecer un orden categórico entre aquellos objetivos más precisos y primordiales de aquellos más generales y secundarios. Así, los objetivos que se presentan a continuación giran en torno a cuatro cuestiones centrales: la edificación de lo femenino a través del primer plano, la representación historiográfica de la mujer en el arte, el peso de la sociedad de masas dentro de dicha representación de lo femenino y el rol del discurso audiovisual en la construcción política y cultural de la sociedad que lo determina.

1. Comprobar cómo a través del primer plano se canaliza el deseo masculino hacia la actriz.

Tomando como referencia las definiciones de «imagen-afección» y de «imagen-percepción» en la obra de Gilles Deleuze, se analizará la imagen cinematográfica a partir del primer plano de la actriz. De esta manera, se pretende conectar dichos conceptos, recogidos en *La Imagen-Movimiento*, uniéndolo con el trabajo que realiza Deleuze en *La Imagen-Tiempo* acerca de corporeidad en los cines de la modernidad, categoría a la que pertenecerían tanto Jean-Luc Godard como Éric Rohmer.

- 1.1. Averiguar cuál es la verdadera posición de la actriz dentro de la narrativa audiovisual.

A través del análisis conjunto de las obras seleccionadas, así como del material gráfico y audiovisual usado como marco comparativo, se pretende dilucidar la posición de la

actriz dentro del relato audiovisual. La pregunta que cabe hacerse es saber si ese primer plano de lo femenino se corresponde con una posición privilegiada dentro de la narración o si se limita a ocupar el espacio en tanto que compañera del personaje masculino, siendo este el verdadero sujeto y epicentro del relato audiovisual.

2. Estudiar, desde un enfoque antropológico, la evolución del mito de la musa percibida, con el fin de comprender mejor el desarrollo y particularidades de la mujer deseada en el periodo seleccionado.

En la misma línea, se busca ahondar en la construcción social y cultural de la musa, como mito personificado del deseo masculino. Contando con la visión de historiadores como Georges Duby o Jean Fourastié, se persigue definir el rol de la mujer en el relato audiovisual a través de la construcción del mito, fuera y dentro de la pantalla. De esta forma, observar los antecedentes históricos se vuelve tan necesario como contextualizar dicho acontecimiento dentro de su marco social, cultural, político y económico. Para ello, se ha hecho especial hincapié en la elaboración de un marco teórico que se adecue a las necesidades de la presente investigación. Así, se ha centrado el estudio en el análisis de la mujer desde el mito cristiano de la Virgen María, por contraposición a su antónimo, Eva, símbolo del pecado carnal.

- 2.1. Plantear un análisis audiovisual a partir de la construcción iconográfica de lo femenino en la tradición cristiana.

Se busca en la presente investigación establecer un marco teórico de carácter historiográfico que nos permita comprender el vínculo entre la edificación de lo femenino en el relato audiovisual francés de los años sesenta y la tradición cristiana. En este sentido, el cine, más allá de sus particularidades técnicas y formales, no dejaría de ser una forma de representación artística, al igual que lo fueron los frescos de las catedrales o las esculturas renacentistas. Todo un sistema de representación que reposa en una simbología concreta, la cual ha ido evolucionando a lo largo de los siglos.

- 2.2. Analizar el rol femenino en el cine de Jean-Luc Godard y Éric Rohmer desde la perspectiva del mito cristiano de la Virgen María, metáfora del sufrimiento femenino; *versus* Eva, la representación del pecado original.

Dentro de la simbología cristiana, nos llama especialmente la atención la figura de la Virgen María como representación máxima de la pureza y castidad femeninas, emblema de la mujer sufridora y entregada a los demás. Como contraposición, se nos presenta a Eva, la primera mujer que condujo a Adán al destierro del Paraíso. Entre ambas, se

encontraría Magdalena, conocida igualmente como la «segunda Eva» y predecesora, junto a Eva, del mito de la «mujer fatal». Atendiendo a los modelos de feminidad presentes en el cine de Godard y Rohmer, se busca comparar estos arquetipos de feminidad cristiana con las mujeres que protagonizan los films seleccionados, con el fin de conocer hasta qué punto estos mitos centenarios siguen perdurando en la cultura audiovisual del siglo XX.

- 2.3. Comparar la oposición simbólica entre la Virgen María y Eva con la de la «mujer fatal» y la «mujer ángel», mitos asentados a lo largo del siglo XIX y presentes a lo largo de la historia del cine.

Retomando la visión transversal de esta investigación, se ahondará en la evolución de la dualidad entre la Virgen María y Eva, la cual ha ido evolucionando a lo largo de la historia hasta devenir en los arquetipos de la «mujer ángel» y de la «mujer fatal» del siglo XIX. Si bien en nuestro análisis nos centraremos en esa «mujer ángel» como icono del deseo del director, nos interesa igualmente tener en cuenta a su antónimo, con el objetivo de perfilar al máximo el mito de la musa percibida.

3. Comparar la edificación de lo femenino en las obras cinematográficas seleccionadas con los modelos de feminidad presentes en el relato televisivo de los años sesenta. A través de este paralelismo, se busca verificar el grado de proximidad entre los arquetipos de feminidad reflejados en narrativa cinematográfica y aquellos propios de la narrativa televisiva.

En su obra *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, el historiador Andreas Huyssen demuestra cómo a lo largo de los siglos XIX y XX se ha ido configurando el discurso cultural en torno dos grandes polos: la cultura popular, originariamente representada por la tradición oral y más tarde asociada a la cultura de masas; y la alta cultura, vinculada a la Academia y a las élites intelectuales. Una bipolarización de la cultura que se determinaría a lo largo del siglo XX, desde el nacimiento de la cultura de masas a finales del siglo XIX hasta la eclosión de los movimientos sociales y artísticos de los años cincuenta y sesenta.

Tomando como referencia el trabajo de Huyssen, se persigue en esta Tesis Doctoral establecer un marco comparativo entre la edificación de lo femenino en la denominada «cultura de élite» (Huyssen, 1986), a la cual pertenecían tanto Jean-Luc Godard como Éric Rohmer; y la «cultura de masas», de la que formarían parte las emisiones televisivas seleccionadas. A través de este análisis en paralelo, se busca comprobar el nivel de semejanza entre estos dos discursos, a la par que verificar la influencia del discurso socio-político imperante en la producción cultural actual.

- 3.1. Demostrar el papel de la televisión en tanto que actor social de transformación a través del análisis de los estereotipos femeninos representados en la televisión francesa de la década de los sesenta.

Uno de los objetivos principales de este estudio de la imagen audiovisual es demostrar el peso socio-cultural de la televisión en la generación de los estereotipos de género dentro de nuestra sociedad. En este punto, la televisión se convierte en un recurso bibliográfico imprescindible, dado su auge mediático en el periodo analizado. Por ello, se persigue analizar conjuntamente el discurso cinematográfico en las películas seleccionadas con la representación de lo femenino ofrecida en emisiones televisivas como *Dim Dam Dom* o *Les femmes...aussi*. El hecho de tratarse de dos emisiones televisivas realizadas por mujeres nos permitirá confrontar la visión masculina cinematográfica de lo femenino con el enfoque femenino ofrecido desde los medios de masas.

4. Proponer una lectura transversal del discurso audiovisual que responda a las nuevas exigencias del siglo XXI.

En la línea de los objetivos precedentes, se busca establecer un diálogo entre diversas materias, desde la sociología hasta la historia, que aborden la construcción del mito de la musa, en tanto que mujer deseada y percibida por la mirada masculina. Si bien es cierto que el objeto de análisis central de la presente investigación es la imagen audiovisual, la imagen gráfica ocupa igualmente un papel destacado en esta investigación.

Desde las portadas de publicaciones como *L'Express* hasta las ilustraciones prerrafaelitas del siglo XIX, el lenguaje gráfico se vuelve una herramienta necesaria para comprender el peso iconográfico de los arquetipos de género en nuestra sociedad. Así, se persigue construir una mirada en plural, repensando no solo la imagen sino la historia del audiovisual en sí misma.

- 4.1. Definir el rol del cine, en tanto que producto cultural, en la generación de identidades y desarrollo del imaginario social a nivel global.

Partiendo de la definición de Noël Burch del cine como producto cultural, se persigue investigar hasta qué punto las obras de Rohmer y Godard han contribuido en la transformación del mito de la musa. Debido a ello, el análisis audiovisual se realizará teniendo en cuenta no solo diversos aspectos teóricos, sino también la situación espacio-temporal donde se desarrolla la acción. En este sentido, el mayor o menor peso de la

publicidad y de los modelos de vida anglosajones en las obras analizadas nos permitirán conocer hasta qué punto la *Nouvelle Vague* entró en contacto con la escena internacional.

- 4.2. Indagar acerca del posible nexo entre el perfil clásico de la actriz de los años sesenta y los modelos de feminidad actuales.

Gracias a los resultados aportados por el análisis de las obras audiovisuales seleccionadas, se podrá establecer hasta qué punto la mujer reflejada en los medios impresos y audiovisuales de los años sesenta presenta una serie de características que persisten en los modelos de feminidad actuales. En este sentido, se busca establecer un estudio transversal de los arquetipos femeninos a lo largo del siglo XX.

Exposición y desarrollo de las hipótesis.

Una vez planteados y definidos pormenorizadamente los objetivos a perseguir en este estudio, se presentan a continuación las hipótesis, las cuales se confirmarán o refutarán tras el análisis de las obras escogidas.

1. El primer plano es clave para comprender el vínculo entre el espectador y la mujer como objeto de deseo. De esta manera, la actriz devendría icono a través del primer plano.

Trabajar la imagen a través de las obras Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*) nos permitirá interpretar la obra audiovisual a partir de las potencialidades del primer plano, que canaliza el deseo masculino hacia la musa percibida. En este punto, la fragmentación del cuerpo de la actriz a través del primer plano cuestionaría su posición como sujeto narrativo, de acuerdo con los planteamientos de Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer* (2007) y de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no* (1984).

- 1.1. A pesar de haber ocupado ese primer plano, el papel de la mujer en las películas y emisiones seleccionadas sigue relegado a la condición de acompañante del héroe.

Tanto en el cine como en otros medios, desde la publicidad a la televisión, la mujer ha sido presentada a través del primer plano, convirtiéndose en el centro de la imagen. Ahora bien, más allá de la posición técnica y estética que le otorga este recurso cinematográfico, el primer plano no aseguraría la traducción sistemática de ese posicionamiento privilegiado de la imagen femenina en el discurso audiovisual, siendo

relegada en más de una ocasión al rango de compañera sentimental del protagonista masculino.

De esta manera, el protagonismo femenino quedaría limitado a un mero estado estético, encajándose la mirada masculina hacia la mujer dentro del deseo masculino heterosexual, de acuerdo con las normas hegemónicas de deseo e identidad sexual establecidas en nuestra sociedad, tal y como han desarrollado autoras como Judith Butler o Monique Wittig.

2. La concepción de la mujer en las obras analizadas viene determinada, por un lado, por el papel que la Virgen María juega en la simbología de la tradición cristiana; y por otro lado, por el mito de Eva, su opuesto.

Partiendo de la influencia de la tradición cristiana, junto con el peso que esta ha tenido en la construcción de los arquetipos femeninos, se considera imprescindible trabajar las obras seleccionadas desde una perspectiva antropológica y social que permita demostrar en qué medida el contexto social, político y cultural ha tenido una influencia determinante en las obras cinematográficas y televisivas seleccionadas.

- 2.1. El rol de la mujer en el cine francés de los sesenta reivindica un modelo de lo femenino próximo a los arquetipos de la tradición cristiana.

A pesar de las particularidades biográficas y sociales de cada autor, la manera en la que Éric Rohmer y Jean-Luc Godard conciben a la mujer presenta ciertas características, tanto estéticas como narrativas, que se arraigan en los orígenes del «amor romántico», concepto inicialmente determinado por el neoplatonismo de Marsilio Ficino en el siglo XV.

- 2.2. En relación a la percepción mediática de la mujer, las obras cinematográficas y televisivas seleccionadas destacan cualidades como la pureza y la castidad por encima de su cuerpo como mero objeto sexualizado.

En las obras seleccionadas, el modelo de mujer venerado por Jean-Luc Godard y Éric Rohmer se encuadra dentro del arquetipo de la «mujer ángel», establecido y fijado a lo largo del siglo XIX. Si bien es cierto que ambos trabajarán el mito de la «mujer fatal», el foco del relato se posicionará en torno a su opuesto, una Virgen María recreada por la mirada masculina, en la línea de *La Pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer.

3. Durante los años sesenta, el ideal de belleza experimentó un cambio notable en relación a las décadas anteriores. Un cambio en lo estético que vendría impulsado por la incipiente sociedad del consumo.

Fruto de la bonanza económica que experimentó Francia tras la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a proliferar en el seno de su sociedad nuevos hábitos de consumo, influenciados en gran parte por el peso mediático de la cultura estadounidense. Fruto de este cambio, surgía una nueva generación que deambulaba entre la influencia mediática de los Estados Unidos y la demanda de una reconversión ideológica que vaya más allá de las propuestas marxistas. En el caso de Jean-Luc Godard, este discurso se reflejaría tanto en las dos obras seleccionadas en esta investigación como en otras como *La Chinoise* (1967) o *Todo va bien* (1972).

Al igual que había sucedido a principios del siglo XX, los años sesenta se convirtieron en un punto de inflexión en la sociedad francesa. La llegada de la sociedad de consumo supuso una alteración del modo de vida tradicional, donde la televisión o la publicidad jugaron un papel trascendente. El peso de los medios de comunicación en la gestación de nuevos referentes determinó una nueva manera de concebir las relaciones sociales. En este punto, los valores morales y éticos que habían prevalecido en la primera mitad del siglo XX comenzaron a cuestionarse, conduciendo a un nuevo planteamiento de las relaciones sexo-afectivas.

- 3.1. Dentro de la sociedad de consumo, el cuerpo femenino se erotizó hasta convertirse en un reclamo publicitario. A través del poder mediático de las imágenes, los arquetipos femeninos se adaptaron hasta convertirse en una prolongación del deseo masculino.

Siguiendo los planteamientos trabajados por Edgar Morin en *El espíritu del tiempo* (2017), podemos afirmar la existencia de una tendencia dentro de la sociedad de masas a representar a la mujer en tanto que objeto de deseo. Esta cosificación, especialmente presente en el sector publicitario, iría dirigida tanto a hombres como mujeres.

- 3.2. Gran parte de los personajes femeninos del periodo analizado muestran rasgos físicos y conductuales que se asemejan a los estereotipos representados en los medios de comunicación de la época.

Los medios de comunicación jugaron un papel decisivo en la formación de nuevos referentes culturales, llegando a determinar una nueva concepción del deseo y de los códigos morales. En el caso de las obras escogidas, se observa una cierta similitud entre la mirada cinematográfica y la publicitaria. Esto es, la mirada que nos muestra el cuerpo

fragmentado y desnudo de Haydée en *La coleccionista* (1964) puede recordar a ciertos anuncios de la época, donde el cuerpo femenino comenzaba a ser un mero reclamo de consumo.

- 3.3. El sistema de valores sobre el cual reposan las películas elegidas es el mismo que inspira a los anuncios y fragmentos televisivos característicos del periodo analizado. En ambos casos, la narración se fundamenta en la figura del héroe, dejando la voz femenina en un segundo plano.

Tanto en el caso de Éric Rohmer como de Jean-Luc Godard, el eje narrativo se sostiene en la figura masculina, sobre la cual recae la acción. Frente a este, la mujer se presenta en forma de acompañante o de objeto de deseo, pero rara vez como sujeto del relato. Este planteamiento está igualmente presente en los diferentes formatos mediáticos que existen dentro de la sociedad de masas, desde documentales televisivos hasta carteles publicitarios.

4. Siguiendo el planteamiento de autores como Andreas Huyssen o Noël Burch, cabría entender la obra cinematográfica como un producto de la industria cultural.

De acuerdo a las aportaciones de Geneviève Sellier y Noël Burch⁹, el cine no deja de ser un producto cultural, concebido dentro de una coyuntura espacio-temporal con la cual estaría intrínsecamente relacionado. Un vínculo retroactivo donde el cine es reflejo, pero también espejo, de ese contexto que lo posibilita. De esta manera, cada obra cinematográfica refleja unos modos y unos hábitos propios de su sociedad, ejerciendo igualmente un rol como actor decisivo en los cambios que esta experimenta.

⁹ Se hace aquí referencia, concretamente, a la obra colaborativa *Cultura de élite, culture de masas et diferencia sexual* (2004), así como al texto *El cine en relación a las relaciones entre los sexos* (2009), redactado de G. Sellier y N. Burch.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Afrontar el estudio de la imagen cinematográfica desde una perspectiva transversal es siempre una cuestión compleja, aun centrando el objeto de análisis en un periodo y espacio geográfico concretos. Por esta razón, se ha buscado delimitar al máximo el campo de trabajo a través del primer plano como canal catártico del deseo masculino. A pesar de ello, la multiplicidad de soportes utilizados, así como la potencialidad simbólica de las imágenes seleccionadas, supone un riesgo a tener en cuenta en esta investigación.

En este punto, se considera pertinente abordar el estado de la cuestión a través de tres parámetros esenciales: el vínculo entre la industria cinematográfica y la sociedad de masas, los estudios de género y la teoría de autor. De forma precisa y concisa, se presentarán en este apartado los principales autores y publicaciones que han marcado avances en cada una de estos campos de estudio. De esta manera, se persigue afrontar el resto de los capítulos de la presente Tesis Doctoral con un conocimiento previo de las materias reflejadas.

Uno de los puntos principales sobre los cuales se vertebra la presente investigación es el vínculo entre la industria cinematográfica y la sociedad de masas, entendiéndose esta última como una consecuencia directa de la revolución industrial. Una cuestión ya recogida en *La división del trabajo social*, publicada en 1893 por el sociólogo y antropólogo francés Émile Durkheim. En ella, Durkheim reflexiona acerca de las consecuencias morales y sociales de la división del trabajo dentro de la lógica capitalista.

A lo largo del siglo XX este concepto irá madurando, en función de los cambios socio-políticos que experimentará Occidente, desde la democratización mediática con la llegada de la televisión hasta la revolución tecnológica de finales de siglo. En 1930, Ortega y Gasset analizaba el incipiente fenómeno de la sociedad de masas en su obra *La rebelión de las masas*. Con una visión ciertamente ácida y crítica, Ortega y Gasset no dejaba de hacer hincapié en la necesidad social de acercar la alta cultura al pueblo, esto es, en democratizar la cultura desde las élites intelectuales.

Ya en 1957, Roland Barthes publicaba su obra *Mitologías*, un ensayo multifocal que retrata la entrada del país galo en la nueva dinámica de la sociedad de consumo de los años cincuenta. Para ello, Barthes realiza una suerte de mosaico de lo cotidiano donde el rostro de Garbo o el espectáculo de «*strip-tease*» se entremezclan con la prensa femenina o la nueva novela francesa. La versatilidad temática de la obra, así como su estructura narrativa, la convierten en uno de las referencias bibliográficas centrales de esta investigación, más concretamente de su marco metodológico.

En ese mismo año, se publicaba *Las estrellas*, ensayo del sociólogo Edgar Morin acerca de la creación del «*star system*» y su peso en la modificación de los estereotipos de género, ya presentes en el relato cinematográfico desde sus orígenes. Para ello, toma como referencia central el caso de Hollywood y el cambio de paradigma audiovisual tras la implantación del Código Hays. Así, el sociólogo analiza cómo la mujer fatal y la mujer ángel del cine mudo van cediendo protagonismo a un nuevo tipo de feminidad, representada por actrices como Jean Seberg o Audrey Hepburn.

Más próximo al planteamiento de *Mitologías* que al de su obra *Las estrellas*, Edgar Morin publica en 1962 *El espíritu del tiempo*. La obra se compone de dos partes que diseccionan la cultura de masas desde un enfoque estructural y ontológico. En la primera, el autor propone un análisis interno de las industrias culturales, centrándose en aspectos como el auge de nuevos públicos dentro de la sociedad de masas o la instauración de esa «cultura del placer» (Morin, 2017:315). En la segunda, Morin propone una revisión temática de la misma.

Como ya hiciera Roland Barthes en su *Mitologías* de 1957, Morin plantea en esta segunda parte un retrato alegórico de las industrias culturales. Así, conecta sus reflexiones acerca del sistema de estudios de Hollywood con los planteamientos de Barthes en torno al poder mediático de las imágenes. Un discurso en paralelo a través del cual vincula las industrias culturales con la construcción de los nuevos mitos en Occidente. En esta línea crítica, disecciona el amor romántico o la libertad, entre otros conceptos abstractos, desde la perspectiva de la sociedad de masas.

En 1967, el sociólogo Guy Debord publica *La sociedad del espectáculo*. Más allá de buscar una confrontación con el lector, Debord se limita a mostrar asertivamente las características que definen a la sociedad de masas. Entre los diversos temas que se abarcan, la cuestión de la cultura como producto y objeto de consumo es uno de los aspectos centrales de dicha obra. Desde un enfoque de influencia marxista, el autor se aproxima a la cultura popular atendiendo a las características estructurales que la configuran dentro del contexto político y económico. Así, ofrece una interesante definición de las actualmente conocidas como industrias culturales. A pesar de su enfoque pragmático, la severidad de sus argumentos la convirtieron en uno de los referentes teóricos del mayo del 68.

Ya en los años ochenta, Andreas Huyssen supera la crítica a la sociedad de masas para incidir en la necesidad de apostar por un discurso global en la cultura. Así, afirma que la construcción binaria entre la cultura de masas y la alta cultura emerge como tal a mediados del siglo XIX, coincidiendo con la emergencia del movimiento modernista en la sociedad occidental. En su obra *Después la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo* (1986), Huyssen plantea cómo la postmodernidad puede ser la clave para superar la escisión entre la cultura popular y la cultura de élite, lo que él acierta a denominar «la Gran División»:

«A lo que yo denomino la Gran División es el tipo de discurso que se basa en la distinción categórica entre el arte de élite y la cultura de masas. En mi opinión, esta división es mucho más importante para una comprensión teórica e histórica del modernismo y sus repercusiones que la supuesta ruptura histórica, la cual, según tantos críticos, separa el postmodernismo del modernismo¹⁰».

(Huyssen, 1986: VIII).

Según Huyssen, este discurso binario en torno a la cultura se formaría principalmente en dos momentos históricos. El primero abarcaría su nacimiento y desarrollo, desde la irrupción modernista a mediados del siglo XIX hasta la llegada de las vanguardias artísticas en los primeros años de la década de 1920-1930. El segundo se iniciaría en las décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial, perdiendo relevancia con la llegada de las nuevas corrientes populares en el arte.

Así, siguiendo el razonamiento de Andreas Huyssen, ese nuevo cine francés comúnmente denominado *Nouvelle Vague* surgiría de la mano del declive artístico de la «Gran División». Emergiendo como tal a partir de la publicación en 1948 del manifiesto de Alexandre Astruc *Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilográfica*, las reminiscencias de las vanguardias en su título hace ya referencia a ese afán de superar distancias en el plano cultural. Si bien alguno de sus integrantes se muestran reacios a la integración de la cultura de masas dentro del nuevo discurso cinematográfico, la disipación de las barreras entre la cámara y el espectador parecen hacer una suerte de guiño a una nueva forma de entender la cultura audiovisual.

Siguiendo la postura de Edgar Morin pero retomando igualmente el enfoque *barthiano* de los años cincuenta, Kristin Ross publicaba en el año 1995¹¹ *Conduce más rápido, lava más blanco: descolonización y reorganización en la cultura francesa*. En ella, Ross ofrece un retrato mediático y sociológico de la Francia de los años sesenta. El ensayo se articula en torno a cuatro temas centrales: el automóvil, como objeto de deseo y alegoría del progreso; la higiene personal y del hogar, como máxima en las revistas de moda; la pareja mitificada, como símbolo social del amor romántico; y los nuevos modelos de masculinidad, que surgen como respuesta a la crisis post-colonial y al desplazamiento de la figura del obrero frente al progresivo aumento del sector terciario.

Revisar el relato audiovisual desde la teoría de género es otro de los aspectos determinantes de la presente investigación. Como ya se ha mencionado anteriormente, uno de los objetivos que se persiguen es ofrecer una lectura de la imagen cinematográfica y televisiva desde la perspectiva crítica de los estudios de género. Si bien el eje central del marco metodológico lo conforman autores como Gilles Deleuze,

¹⁰ Traducido del inglés original al español por la autora.

¹¹ La edición traducida al francés que se cita en esta Tesis Doctoral no se publicaría hasta 1997.

Roland Barthes o Jacques Aumont, el trabajo de teóricas como Laura Mulvey o Teresa de Lauretis resulta decisivo para encauzar el análisis desde un enfoque revisionista.

Para ello, se contará con textos históricos para la teoría cinematográfica desde una óptica feminista. Quizá uno de los más representativos y citados sea *Placer visual y cine narrativo*. Publicado por Laura Mulvey en la revista inglesa *Screen* en 1975, se le considera uno de los ensayos inaugurales de los estudios de género en el campo de las artes audiovisuales. Este ensayo de 1975 se considera uno de los eslabones clave de la teoría de la mirada, destacándose su aproximación ontológica al psicoanálisis.

En este punto, uno de los aspectos más polémicos que se le achacan al texto de «Placer visual y cine narrativo» es su vinculación con el psicoanálisis. Tal y como recogen Tecla González-Hortigüela y Eva Parrondo Coppel en su artículo «Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo», sería imprudente establecer una conexión directa entre la teoría de género cinematográfica de los años setenta y el psicoanálisis. Si bien es notable la presencia del discurso *lacaniano* en esta corriente inicial de la crítica cinematográfica feminista, dicha imbricación no siempre se resuelve de manera positiva.

Tal es el caso de Teresa de Lauretis, cuya obra *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (1984) entrelaza su revisión a los postulados de Jacques Lacan con su análisis en clave semiótica del relato cinematográfico. A través de los seis ensayos que componen esta obra, Teresa de Lauretis presenta la narración cinematográfica (y por extensión audiovisual) como el espacio donde escenificar sin límites la sexualización de lo femenino (De Lauretis, 1984). Una exposición del deseo donde el diálogo de las miradas jugaría una baza determinante. Por ello, Teresa de Lauretis cuenta igualmente con los postulados de Jacques Lacan, cuestionándolos. De esta manera, la autora logra aunar la semiótica con el psicoanálisis, más presente en autoras como Laura Mulvey o Ann Kaplan.

Junto con este título, su texto «Tecnologías del género» plantea la necesidad de afrontar la crítica feminista yendo más allá de la cuestión diferencial del género desde una perspectiva biológica. Publicado en 1987, este ensayo propone una lectura crítica de los estudios de género cinematográficos desde su raíz: la segunda ola feminista anglosajona. Para ello, parte de cuatro premisas básicas que cuestionan la construcción del género, oponiéndose así a toda constitución puramente biológica.

En primer lugar, De Lauretis define al género como una representación. En segundo lugar, dicha representación implicaría la construcción del género dentro de la sociedad occidental. En tercer lugar, esta construcción del género no se da únicamente en los medios de comunicación, sino también en otros espacios como la academia universitaria o, incluso, en el feminismo. En cuarto y último lugar, la construcción del género se daría igualmente en su reconstrucción y revisión. Cuatro postulados que

permiten a Teresa de Lauretis cuestionar el rol de la Academia en la gestación del discurso feminista.

En la línea de Teresa de Lauretis, se considera igualmente pertinente contar con Molly Haskell y su obra *De la reverencia a la violación. El tratamiento de las mujeres en las películas*. Publicada por primera vez en 1974, en ella su autora propone una revisión de los roles de género dentro del imaginario cinematográfico. Para ello, analiza la evolución de la representación de lo femenino en el cine, desde el cine mudo y los años de Theda Bara o Lillian Gish hasta los años sesenta y la violencia implícita hacia las mujeres en títulos como *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971). Concretamente, resulta particularmente interesante el capítulo que dedica al cine europeo, vinculando la edificación de lo femenino en el cine de Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard al peso del mito del eterno femenino en la cultura europea.

Si bien son múltiples las monografías, ensayos y artículos acerca de realizadores franceses como Jean-Luc Godard, Éric Rohmer o François Truffaut, entre otros tantos, el porcentaje disminuye notablemente en cuanto buscamos la intersección del cine de autor con los estudios de género. En este punto, los trabajos realizados por Geneviève Sellier y Noël Burch se convierten en una de las excepciones que miran críticamente la representación de lo femenino en el cine francés. En este punto, sus obras conjuntas *La loca guerra de los sexos en el cine francés: 1930-1956* (Burch; Sellier, 1995) y *El cine bajo el prisma de las relaciones entre los sexos* (Burch; Sellier, 2009) merecen especial mención por su confrontación de la teoría de autor francófona con los estudios de género.

En esta línea, cabe destacar la obra de Geneviève Sellier *La Nouvelle Vague. Un cine en masculino singular*, publicada por primera vez en 2005. En ella, la autora ahonda en la construcción de la feminidad en la *Nouvelle Vague*. Según el estudio de análisis de Sellier, lo femenino se edificaría en este periodo como un complemento circunstancial del auténtico protagonista, el hombre como sujeto central del relato cinematográfico. Así, cuestiona la supuesta modernidad de autores como Jean-Luc Godard, afirmando que las innovaciones técnicas presentes en filmes como *Al final de la escapada* (Godard, 1960) no se corresponderían con el planteamiento ontológico de las mismas. Frente a la ruptura de la cuarta pared y los desafíos a la estabilidad del *raccord*, este supuesto nuevo cine seguiría, según Sellier, apostando por una narrativa audiovisual clásica (Sellier, 2005).

Más allá del enfoque de Sellier, cabe tener igualmente obras más próximas al periodo temporal en el que se centra la presente investigación. Alejada de toda perspectiva feminista aunque igualmente próxima a la cuestión de los arquetipos femeninos, *La mujer en el cine francés* (Jacques Siclier, 1957) se centra en la construcción de la feminidad en el cine francés. Desde el fulgor de Martine Carol en *Lola Montés* (Max Ophüls, 1955) hasta la frescura erótica de Brigitte Bardot en los

inicios de la *Nouvelle Vague*, Siclier muestra cómo los arquetipos clásicos imperantes en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial mutan lentamente hacia los años cincuenta, derivando en esa Nueva Ola de los años sesenta donde la juventud jugará un rol protagonista.

La controversia en torno a Brigitte Bardot llevaría igualmente a Simone de Beauvoir a analizar este nuevo arquetipo de feminidad del cine francés. En su obra *Brigitte Bardot y el síndrome de Lolita* (1960), Simone de Beauvoir analiza minuciosamente la construcción mediática de la actriz. Según la filósofa, se podría ver una suerte de potencialidad animal en ese juego erótico que propone el personaje de Bardot en el filme de Vadim *Y Dios...creó a la mujer* (1956). De esta manera, De Beauvoir ve en este nuevo tipo de seducción femenina la confrontación entre su aparente independencia del hombre y la constante tutela de su cuerpo como objeto de deseo, suscrito en última instancia a la voluntad masculina.

Retomando la cuestión de la teoría de autor, conviene especificar ciertos aspectos en torno al análisis de las obras seleccionadas. Partiendo de la amplitud del trabajo filmográfico de Éric Rohmer y Jean-Luc Godard, se han escogido aquellos filmes que encajan mejor con nuestro objeto de estudio: el análisis de lo femenino a través del primer plano. En este sentido, se ha priorizado un análisis intensivo en torno a las cuatro obras seleccionadas por encima de un enfoque general que atendiese a las diversos y complejos periodos en los que se divide la producción cinematográfica de estos dos autores.

En este sentido, se ha optado por circunscribir el enfoque de la presente investigación a los años sesenta, punto de inflexión socio-cultural y clave de la sociedad de masas del siglo XX. En el caso de Éric Rohmer, se ha optado por el periodo delimitado por la serie de *Cuentos Morales*, que se iniciaría en 1962 con *La panadera de Monceau* y terminaría en 1972 con *El amor después del mediodía*. De los seis filmes que lo componen, se ha optado por *La coleccionista* (1967) y *La rodilla de Claire* (1970). Dicha selección se ha realizado en función del protagonismo ofrecido al personaje femenino, de la presencia del primer plano como elemento catártico en la narración audiovisual y de la relativa popularidad de estos dos filmes, quizá dos de los más reconocidos entre el público general.

A la hora de abordar desde una perspectiva teórica el análisis de la figura de Eric Rohmer, se han tomado como referencia central los trabajos de Violette Caminade de Schuytter (*Éric Rohmer, Cuerpo y alma*, 2011) y María Tortajada (*Éric Rohmer: el espectador seducido. De la representación*, 2017), así como algunas de las monografías publicadas por el propio Éric Rohmer, tales como *El gusto de la belleza* (2004) y *El celuloide y el mármol* (2010) Junto con estas obras, se ha contado con los guiones de las películas seleccionadas.

En el caso de Jean-Luc Godard, se han seleccionado dos filmes pertenecientes al periodo de los años sesenta: *Una mujer casada* (1964) y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967). Una etapa marcada por el peso simbólico del Mayo del 68 francés, que llevará a Godard a separarse del círculo de *Cahiers du Cinéma* y a colaborar activamente con el grupo artístico Dziga Vertov.

En el caso de *Una mujer casada*, la urgencia del encargo premeditado marca el ritmo fijado del filme, centrado en torno a la cuestión del adulterio. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, la persecución y el pecado femenino se alejan de la cuestión matrimonial para abordar la temática de la prostitución dentro de la sociedad francesa del periodo seleccionado. Así, pese a las diferencias formales y narrativas, ambos relatos cinematográficos comparten ese enfoque sociológico característico de dicho creador.

Siguiendo el procedimiento de estudio en torno a Éric Rohmer, y vista la prolífica obra cinematográfica y ensayística de Jean-Luc Godard, se han seleccionado únicamente aquellas obras del autor que responden a las necesidades divulgativas de la presente investigación. Si bien se ha consultado en la medida de lo posible la totalidad de su trabajo, nos hemos centrado en aquellos filmes y publicaciones correspondientes a la década de los sesenta.

En este punto, cabe destacar la obra de carácter recopilatorio *Godard sobre Godard* (1972), editada por Tom Milne. Dicha obra nos ha permitido acceder a una gran parte de las críticas escritas por Jean-Luc Godard en revistas como *Arts* o *Cahiers du Cinéma*. A su vez, *Foco en Godard* (1972), publicación colectiva editada por Royal S. Brown, contiene desde entrevistas al realizador de origen suizo hasta críticas y análisis de sus trabajos cinematográficos y ensayísticos.

Más actuales son otros textos como *Nadie como Godard*. Publicada inicialmente en Francia por Alain Bergala en 1999 y reeditada en el 2003 en español, esta obra analiza aspectos determinantes de la producción del autor galo, tales como la conceptualización del desnudo, el peso de la historiografía cinematográfica en sus trabajos o el peso autobiográfico del autor en su filmografía.

En esta línea, la obra de Mc Cabe *Godard: un retrato del artista en los años setenta* (2003) permite conocer en profundidad las condiciones sociales, culturales y personales bajo las cuales se fraguaron las primeras películas de Jean Luc Godard, dentro del marco revolucionario de los años sesenta y setenta. En el caso de la publicación de Esquinazi, *Godard y la sociedad francesa de los años sesenta* (2004), el retrato se vuelve más sociológico si cabe, desmembrando el cine de J.L.G. de los años sesenta a partir de un minucioso análisis de la sociedad francesa de ese periodo.

Junto con la cuestión bibliográfica, uno de los aspectos más decisivos y complejos de la presente investigación ha sido la configuración del marco metodológico. Como ya se ha puntualizado anteriormente, la estructuración del análisis audiovisual de este

trabajo se ha realizado a partir de los ensayos de Gilles Deleuze *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985); contando igualmente con *El rostro en el cine* (1992), de Jacques Aumont o *Dentro de la mirada. El cine de ficción y su espectador* (1998), de Francesco Casetti.

Como se puede observar, se trata en los tres casos de voces masculinas cuya aproximación al análisis cinematográfico se aleja notablemente de los comúnmente conocidos como estudios de género. Tal y como reconoce la propia Teresa de Lauretis en su artículo «La tecnología del género» cabría ser críticas con ciertas voces académicas que adoptan la voz femenina desde su posición como sujetos masculinos:

«Filósofos varones escribiendo como mujer, críticos varones leyendo como una mujer, hombres en el feminismo. ¿Qué es esto? Claramente es un *homenaje* (el juego de palabras es demasiado tentador como para no hacerlo) ¿pero para qué fin? Tomando en su mayoría la forma de cortas menciones o artículos ocasionales, esos trabajos no avalan ni valorizan en los medios académicos el proyecto feminista *per se*. Lo que ellos valoran o legitiman son ciertas posiciones dentro del feminismo académico, posiciones que sirven o bien a uno o a ambos: a los intereses críticos personales y a los asuntos teóricos androcéntricos¹²».

(De Lauretis, 1987: 21).

Lejos de una postura esencialista y próxima a los planteamientos defendidos por el feminismo de la diferencia¹³, la reflexión que nos propone conduce a la lectora a replantear la subjetividad del autor dentro de los estudios cinematográficos que nos ocupan. Sin caer en el reduccionismo binario de lo masculino *versus* lo femenino, aproximarse a conceptos tan complejos como el de «imagen-movimiento» (Gilles Deleuze, 2012) desde el enfoque de la teoría de género nos puede permitir comprender al filósofo postestructuralista desde una óptica más justa y actualizada.

Es por ello que se ha considerado vital tomar como referencia no solo los trabajos de Teresa de Lauretis en torno a la representación de lo femenino en el relato audiovisual, sino también las aportaciones de autoras como Ann Kaplan, Molly Haskell, Laura Mulvey o Geneviève Sellier. Una perspectiva en femenino plural que busca ir más allá de la cuestión cinematográfica, gracias a las reflexiones de diversas voces como Judith Butler, Monique Wittig o Luce Irigaray.

¹² Traducción del inglés original al español por la autora. El término francés *hommage* («homenaje» en español) juega con la fonética del francés *homme* («hombre» en español).

¹³ Si bien la propia autora recoge el juego sintagmático con el que Luce Irigaray desafía los códigos del lenguaje lacaniano, De Lauretis no deja de mostrarse notablemente crítica con esa suerte de esencialismo místico que defendería la condición de «Mujer» (De Lauretis, 1987) como concepto ontológico y cuasi biológico, por encima de toda construcción social. En este sentido, De Lauretis se aproximaría más a los parámetros sociológicos de Althusser.

De esta manera, se persigue construir un relato en torno a la cuestión de lo femenino lo más inclusivo y poliédrico posible. Un visión en conjunto donde el enfoque postestructuralista de Michel Foucault o Gilles Deleuze se sume a las aportaciones en teoría de género más relevantes. En suma, un diálogo que permita analizar la imagen audiovisual superando los arquetipos y estereotipos que delimitan la realidad en nuestro sistema patriarcal.

Introducción al contexto.

Antes de proceder con el análisis de nuestro objeto de estudio, se considera pertinente una introducción al periodo en cuestión. Para ello, se presenta en este apartado un resumen de los aspectos primordiales de la época que nos ocupa. Con el fin de abordarla con la mayor precisión, se trabajará desde tres perspectivas: política, social y cultural. En la línea del trabajo de Georges Duby, se busca tratar dichas temáticas desde el punto de vista de la mujer. Siendo diversos los aspectos a mencionar, se centrará la atención en aquellos que afectan directamente a la cuestión central de la presente investigación.

Los años sesenta se encuadran dentro del periodo conocido como «los treinta gloriosos¹⁴», el cual hace referencia al fuerte crecimiento económico que experimentó el país galo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta el inicio de la crisis del petróleo en 1973. Con el objetivo de relanzar la economía francesa, en 1946 Charles de Gaulle pone en vigencia el Plan Monnet. En 1951, la firma del Tratado de París establecería las bases generativas de la actual Unión Europea. Siete años más tarde, Charles de Gaulle instaura la Vª República, actual régimen político del Estado francés. Con la llegada de las cadenas de montaje a las fábricas francesas, simulando el modelo norteamericano, se produce un desplazamiento de la población rural hacia las grandes urbes. Hecho que se constata con un notable aumento del sector terciario, pasando de ocupar un «32% de la población activa en 1945 a un 51,4% en 1975» (Fourastié, 1979: 36).

Cabe decir que la situación de la mujer en este nuevo marco laboral presenta ciertos cambios respecto a periodos anteriores. Así, desde 1945 a 1975 se observa como un alto porcentaje de trabajadoras independientes se convierten en asalariadas. Al mismo tiempo, se produce un crecimiento de la población activa entre 1968 y 1975, de «20 millones a 20,9 millones» (Fourastié, 1979: 91), destacándose el aumento del porcentaje de mujeres activas, llegando a ser este casi dos tercios del crecimiento total de la población activa. A su vez, la tasa de asalariadas sobre el total de mujeres activas en Francia sube hasta el 84,1% en 1975, por encima del 81,9% de hombres asalariados (Lagrave, 1993). Una realidad confrontada con la situación de las mujeres casadas

¹⁴ Acepción acuñada por Jean Fourastié en su obra *Los treinta gloriosos o la revolución invisible* (1979).

dentro del sector primario. Si bien en 1962 las mujeres casadas constituían un 53,2% de la población activa, gran parte de las mujeres agrícolas dejaban el campo para dedicarse a las labores del hogar o, en el mejor de los casos, enfocarse a otras profesiones (Fourastié, 1979).

Pese a los avances, la maternidad seguía siendo un obstáculo en la incorporación de la mujer al mundo laboral. Si bien la escolarización femenina era cada vez más próxima a la masculina, las mujeres ocupaban generalmente trabajos menos remunerados¹⁵. Mientras que el porcentaje de obreros no superaba el 52% de los hombres que trabajaban en el sector industrial, las obreras suponían un 78% de las mujeres empleadas en la industria (Lagrave, 1993). A pesar de la incorporación al mundo laboral, la mujer casada debía hacer frente a un trabajo extra: las tareas domésticas. Según Fourastié, entre 1958 y 1971 la mujer francesa dedicaba de 4 a 9 horas a los cuidados del hogar, frente a la hora y media que empleaba su pareja en las mismas labores (Fourastié, 1979). Junto con las tareas domésticas, la mujer casada dedicaba igualmente parte de su tiempo laboral a cumplir con las urgencias familiares. Por todo ello, la madre de familia que decidía dedicarse al mundo laboral lo hacía asumiendo su doble rol en la sociedad, lo cual conllevaba la ausencia total de tiempo de ocio en su día a día.

Así mismo, a partir de los años cincuenta la familia nuclear se imponía al modelo tradicional de familia, un cambio que terminaría por asentarse durante la década de los años setenta. Si bien durante de los primeros años de la posguerra Francia vivió, al igual que gran parte de países europeos, un notable *baby-boom*, la natalidad volvió a bajar a finales de los años sesenta: «En los países del norte de Europa, los índices de fecundidad eran todos superiores a 2.5 – incluso a 3 – en 1964; en 1975 habían descendido en todas partes por debajo de 2» (Lefaucheur, 1993: 441). Un cambio en los modelos estructurales familiares que se consolidaría en la década de los ochenta con el incremento de los divorcios, los cuales se producirían no solo en mayor número, sino también con mayor antelación.

Entre los hechos más relevantes en política social, cabe destacar la aprobación de la Ley nº 67-1176 del 28 de diciembre de 1967, que legalizaba el uso de contraceptivos orales. Conocida también como Ley Neuwirth, en honor al diputado Lucien Neuwirth, uno de sus principales propulsores. Con todo, la propuesta Neuwirth no obtuvo el reconocimiento hasta 1972, con la aprobación del Decreto 72-180 del 7 de marzo. Entre las causas que actuaron favorablemente en su desarrollo fue la creación de un comité influenciado por el General de Gaulle, motivado en parte por la cercanía de las

¹⁵ En 1970, el porcentaje de mujeres escolarizadas llegará incluso a superar al de los varones: «En 1970 se alcanza en Noruega la paridad entre chicos y chicas en la escuela secundaria (el 58,7 por 100 de varones y 58,2 por 100 de chicas) , y en Francia (42,1 y 49 por cien, respectivamente)» (Lagrave, 1993: 482).

elecciones de 1965. Ello permite que en 1962 el Ministro de Salud Pública, Joseph Fontanet, inicie la reforma de la Ley del 31 de julio de 1920, la cual prohibía todo tipo de acceso a los contraceptivos, penalizando tanto la producción como la venta o el uso de los mismos¹⁶.

Se iniciaba así un debate jurídico que se prolongaría a lo largo de diez años. Entre los aspectos más polémicos, cabe destacar los temores de ciertos sectores en torno a los efectos de los estrógenos presentes en la píldora. Este temor instaurado entre las instituciones farmacológicas y médicas hizo que se tuviese que esperar hasta 1973 para que se realizasen las primeras autorizaciones de anticonceptivos de manera oficial. A pesar de ello, la píldora era igualmente recetada bajo indicaciones terapéuticas, nunca anticonceptivas. De hecho, según los datos recogidos por el Servicio Central de la Farmacia, cerca de 600000 mujeres tomaban la píldora a finales de 1969 .

En este sentido, la reforma de 1967 fue testigo de una cobertura mediática al alcance de su época. Hasta tal punto que la revista *Paris Match* se adelantó, en su número 885 (26 de marzo de 1966) más de un año a la aprobación final de la Ley Neuwirth. Bajo el titular «Luz verde para la píldora» la portada de la revista avanzaba las novedades acerca de la negociación. La mediatización de la reforma de 1967 ponía sobre la mesa la necesidad social de actualizar un marco legal que no se adaptaba a los nuevos tiempos. Hasta ese momento, la única ayuda con la que contaban las francesas era la Maternidad Feliz. Dicha asociación, creada en 1956, ofrecía información sobre la fecundación, el embarazo y la vida familiar. En 1960, cambiaría su nombre a Planificación Familiar, pero sus funciones seguirían siendo semejantes.

Tras este largo proceso, en 1973 se realizaron las primeras recetas de la píldora con fines anticonceptivos. En ese mismo año, se publicaron los primeros manuales de educación sexual, destinados a los centros educativos. En 1974 la Ley Neuwirth se actualizó gracias al trabajo de Simone Veil, Ministra de Sanidad entre 1974 y 1979. Entre las novedades de la reforma, destacaba la supresión del consentimiento paternal para las mujeres de entre 18 y 21 años, facilitando a las más jóvenes el acceso a la píldora. A su vez, se preveía que la Seguridad Social reembolsase el costo de los tratamientos anticonceptivos. Un año más tarde, Simone Veil lograría llevar adelante la ley de 1975, a favor de la interrupción voluntaria del aborto, dando lugar a un nuevo paradigma legal en lo que respecta a los derechos de las mujeres.

En esta primera aproximación, se considera igualmente pertinente reflejar la condición de la prostituta en la década de 1960-1970. Para ello, conviene retrotraerse hasta el 13 de abril de 1946, año en el que se aprobó la Ley nº 46-685, Ley Marthe

¹⁶ Terrade, O. Assemblée nationale (11ème légis.) : 2605, 2726 et T.A. 582.

Richard, «acerca del cierre de los prostíbulos y del refuerzo contra el proxenetismo¹⁷». La Ley Marthe Richard derogaba las disposiciones aún vigentes que exigían la inscripción de las trabajadoras sexuales en registros policiales especialmente creados para este colectivo, exigiéndoles presentarse cada cierto tiempo ante los servicios de policía. A su vez, el Ministerio de Sanidad impuso un control sanitario con el fin de erradicar las enfermedades venéreas, vigilando el estado de la prostitutas ya contagiadas. Con esta medida legal, se erradicaban los prostíbulos en todo el país, adoptando una postura abolicionista frente a la prostitución.

El 28 de julio de 1960, se aprobaba la ordenanza n° 60-1245 del 28 de noviembre, que perseguía la erradicación del proxenetismo. Un objetivo que ya se fijaba en la anterior Ley 60-754 del 28 de julio de 1960, que reconocía la necesidad de luchar contra la trata de personas, planteado por la Asamblea General de la ONU el 2 de diciembre de 1949. En resumen, la ordenanza n° 60-1245 ratificaba los objetivos fijados por la ONU once años antes. Con esta disposición final, Francia reafirmaba su posición abolicionista frente a la prostitución. Aun así, no sería hasta 1975 cuando las trabajadoras sexuales pudieron liberarse de los registros policiales fijados desde 1946.

Otro de los acontecimientos notables de la época fueron las revueltas producidas en París durante el Mayo del 68, que trastocaron el país tanto a nivel social como cultural o político. Antes de profundizar en las causas que determinaron dicho acontecimiento, cabe decir que los sucesos del Mayo del 68 han de entenderse desde una perspectiva global. A pesar de las particularidades del caso francés, dicho movimiento no se entendería fuera del contexto de desencanto social de los años sesenta y setenta. Para Dreyfus-Armand, dicho acontecimiento debería de comprenderse como una protesta global contra el orden establecido (Dreyfus-Armand, 2000).

Desde una perspectiva ideológica, el desencanto de los jóvenes con ciertos planteamientos de la política nacional e internacional fraguó un sentimiento de resistencia que derivaría en esa necesidad de crear algo nuevo. Por un lado, sucesos como la llegada de Charles de Gaulle al poder o la guerra de Algeria les movían a exigir un replanteamiento de la política nacional. Por otro lado, el desgaste del estalinismo llamaba a una revisión del marxismo, buscando el porqué del declive de la revolución de octubre de 1917. A estas dos cuestiones se sumó la inquietud intelectual por buscar respuestas a la situación de desencanto general que vivía el país. Ello dio lugar a publicaciones como *Argumentos*, revista crítica donde autores como Edgar Morin, Gilles Deleuze o Roland Barthes analizaron desde múltiples perspectivas la sociedad de su época.

El movimiento intelectual que marcó la antesala del Mayo del 68 reflejaba no solo el descontento social, sino también cierta inestabilidad política. La postura del

¹⁷ Ley n° 46-685 acerca del cierre de los prostíbulos (o casas de tolerancia) y el refuerzo de la lucha contra el proxenetismo.

Presidente de la República frente a la guerra de Algeria produjo un fuerte rechazo social en los sectores más progresistas, especialmente entre los jóvenes. En 1962, tras la independencia de Algeria, Georges Pompidou se puso al frente del gobierno francés. Desde ese momento, buscó alcanzar los apoyos necesarios para una reforma general que permitiese a Francia adaptarse a la nueva coyuntura global.

A pesar de los repetidos intentos por controlar la situación, el gobierno francés fue incapaz de dar una respuesta efectiva a una crisis social que se extendía más allá de las universidades, alcanzando a los sectores más conservadores de la sociedad. A su vez, los desacuerdos ideológicos y estratégicos entre Presidencia y Gobierno no hicieron más que dificultar la atenuación del conflicto. Todo ello derivó en la explosión del Mayo del 68, la cual debería comprenderse no tanto como una protesta contra la V República como contra la política de Charles de Gaulle (Le Béguet, 2000).

Asimismo, conviene reflexionar acerca del papel de la cultura dentro del espectro político y social de la época. En 1958, André Malraux fue proclamado Ministro de Asuntos Culturales por Charles de Gaulle. En 1962, con Georges Pompidou como Primer Ministro, el Ministerio de Asuntos Culturales dio lugar al Ministerio de Cultura. Desde su toma de contacto con la administración pública en 1959 hasta el abandono de su cargo en 1969, André Malraux puso en vigor un serie de medidas, promoviendo el acceso a la cultura, garantizando ayudas sociales a los artistas e incentivando la protección del patrimonio artístico.

Con ello, se pretendía establecer un proyecto social unificador, tomando la cultura como instrumento de cohesión política. Para lograr dicho objetivo, se fomentó la creación de espacios de encuentro cultural de carácter público. En este sentido, la intervención cultural se apoyó igualmente en generar toda una red de ayudas a la creación. Estas propuestas, tomadas con el objetivo de alcanzar una supuesta «democratización cultural» (Caune, 2006: 106), fueron criticadas, entre otros, por Marc Fumaroli. Según el historiador francés, bajo el supuesto alarde de unificación y democratización, el intervencionismo de Malraux acaba imponiendo un modelo cultural en la sociedad, limitando la capacidad de actuación de los ciudadanos.

En 1969, tras la dimisión de Charles de Gaulle, André Malraux se despedía de sus funciones al frente del Ministerio de Asuntos Culturales, dejando el cargo a Edmond Michelet, pero conservando su puesto de Ministro del Estado. En 1970, Michelet es sucedido por André Bettancourt, que asumía plenas funciones hasta 1971. Desde ese año hasta 1973, Jacques Duhamel ejerció como Ministro de Asuntos Culturales bajo la presidencia de Georges Pompidou.

Durante su mandato, Duhamel intentó crear un modelo cultural más descentralizado y activo, donde los colectivos locales tuviesen una mayor presencia, al tiempo que se buscaba aunar todos esos esfuerzos en un proyecto global, de cara a suplir las nuevas necesidades sociales. Con estos objetivos, se potenció la creación de Centros

de Animación Cultural así como los Fondos de Intervención Cultural (Goestchel; Loyer, 1994). Pese a las diversas medidas, el modelo de Duhamel no cosechó los éxitos esperados, debido principalmente a la falta de tiempo y a la compleja coyuntura internacional.

Otra de las consecuencias a destacar de las revueltas de 1968 fue la constitución del *Movimiento de Liberación de las Mujeres*¹⁸ en 1970. Este movimiento asentó sus bases en las asambleas previas al Mayo del 68. Según declara Antoinette Fouque, una de sus cofundadoras, la primera reunión del Movimiento de la Liberación de las Mujeres tuvo lugar durante el mes de octubre de 1968, en un pequeño estudio prestado por Marguerite Duras. Sus cofundadoras originales, Monique Wittig, Josiane Chanel y Antoinette Fouque, ya habían planeado ese mismo verano la creación de una plataforma de carácter transversal que diese voz y voto a las mujeres.

Si bien el MLF supuso una de las semillas principales de la segunda ola del feminismo francés, con nombres tan reconocidos como Hélène Cixous o Luce Irigaray, cabe decir que su objetivo inicial no era tan académico como humanista. Buscaban ir más allá de una ideología, trabajando desde la transversalidad, desde la lucha obrera hasta el movimiento anti-colonialista.

Guiadas por un espíritu de solidaridad, buscaban crear un nuevo lenguaje político y académico. Las integrantes del movimiento se dividían en dos vías de actuación opuestas. Por un lado, el rechazo a los arquetipos femeninos y búsqueda de otras sexualidades condujo hasta los inicios del movimiento *queer* de la mano de Monique Wittig. Por otro lado, voces como la de Antoinette Fouque se postulaban a favor de una nueva concepción de la maternidad, liberándola de yugos y acercándola tanto a los hombres como a las mujeres.

Dejando a un lado los aspectos políticos y administrativos, se ha considerado pertinente esbozar un retrato de la juventud francesa, protagonista de los eventos de 1968. En una Francia aún marcada por el pulso de la posguerra, las nuevas generaciones buscaban su lugar, atraídos por la ligereza de la moda y la televisión, enfrentándose a la férrea moral cristiana aún imperante en los años sesenta. Al mismo tiempo, el aumento del nivel adquisitivo de la clase trabajadora, así como de su tiempo de ocio, propició un aumento del consumo. En este punto, la *espectacularización* de la sociedad, en la línea de Guy Debord, condujo a una nueva concepción de la cultura. Una experiencia que se podía consumir, como cualquier otro bien. Viajar se convirtió, de esta manera, en un valor social, al igual que los festivales cinematográficos, donde los focos y las cámaras de los *paparazzis* amenazaban con relegar a un segundo plano a la obra en sí (Morin, 1972).

¹⁸ Del francés original «*Mouvement de Libération des Femmes*», que se corresponde con las siglas MLF.

En este nuevo escenario mediático, las publicaciones semanales y mensuales ocuparon un lugar relevante en el ocio de la clase media. Ya en 1951, el nacimiento de *Cahiers du Cinéma* descubría una nueva manera de entender el cine. *Cahiers*, junto a otras revistas como *Positif*, ponían en primera plana la existencia de una nueva corriente cinematográfica. Poco más tarde del estreno de *Y Dios... creó a la mujer* (1956), en 1957 la publicación *L'Express*, de carácter semanal, publicaba en su número de agosto un especial sobre las nuevas tendencias culturales entre los jóvenes de entre 18 y 30 años (Marie, 1997:9).

Bajo el nombre «¡La *Nouvelle Vague* llega!», la revista presentaba una serie de encuestas de carácter sociológico, haciendo hincapié en el relevo generacional que estaba a punto de producirse, especialmente en el mundo cinematográfico. Quizá uno de los aspectos más reseñables del artículo sea la fotografía que ilustraba la portada de ese número: un primer plano de una joven sonriente, simulando una de las muchas portadas de moda enfocadas al público femenino. Bajo este rostro juvenil y risueño, el semanario acuñaba el concepto de la *Nouvelle Vague*, como referencia al nuevo panorama cultural protagonizado por las nuevas generaciones de artistas y profesionales de la industria cinematográfica¹⁹.



Portada de *L'Express* del 3 de octubre de 1957.

Este rostro complaciente del semanario *L'Express* muestra, de manera alegórica, una nueva concepción de la feminidad. Frente a la mujer de la posguerra, madre de familia numerosa, icono de la «mujer ángel» y de la entrega a los cuidados del hogar, a partir de este momento comenzaría a despuntar un nuevo modelo de feminidad, juvenil y más liberada. Si bien en los años cincuenta las más jóvenes admiraban a la mujer adulta y

¹⁹ Un periodo que, según Michel Marie, no se iniciaría, cinematográficamente hablando, hasta el estreno de *El bello Sergio* y *Los primos*, ambas de Claude Chabrol, entre febrero y marzo de 1959. (Marie, 1997).

madura, veinte años más tarde serán las madres las que ansiarían parecerse a sus hijas de dieciséis años (Veillon, 2000). Este rejuvenecimiento de la moda se conjuga con una reconversión de los valores morales de la época, buscando adaptarse al nuevo contexto social donde cuestiones como el control de natalidad o los anticonceptivos comienzan a debatirse en las instituciones.

En este sentido, el cambio que experimenta la sociedad francesa²⁰ a lo largo de estos años recuerda en parte al fenómeno de la «*garçonne*» (Cott, 1993), la joven emancipada de los años treinta que adoptaba una estética masculina como símbolo de rebeldía. Estética ciertamente similar a la que recurrirá Twiggy, icono de la moda británica de los años sesenta. Este icono británico representaba un nuevo canon de belleza. Faldas y cabellos que se recortaban considerablemente, al tiempo que la figura femenina se aproximaba a una cierta androginia corporal, donde las curvas parecían casi desaparecer.

Al mismo tiempo que el estilo desenfadado de Twiggy imprimía carácter entre las más jóvenes, Brigitte Bardot se convertía en el nuevo símbolo del erotismo cinematográfico. Con el estreno en 1956 del film *Y Dios...creó la mujer*, Bardot se descubría como la nueva Marilyn Monroe francesa. Combinando su sensualidad con su conducta infantil y despreocupada, conseguía atrapar a los espectadores. Al mismo tiempo, reflejaba un nuevo modo de vida, una nueva generación con usos y costumbres bien diferentes a los de sus progenitores. Tal y como afirma Antoine de Baecque, el mito de Bardot representa ese cuerpo moderno, atlético y desinhibido, reflejo de los nuevos tiempos: «solamente esta combinación, casi demasiada bella, pero efímera, pudo transformar un momento particular de la historia del cine en una mitología del cuerpo moderno» (Baecque, 2000: 132).

A pesar de ser uno de los grandes iconos mediáticos de la época, Brigitte Bardot se distinguió de otros mitos por lo accesible y próxima que resultaba a muchas mujeres. Gracias a su actitud jovial, Bardot supo alejarse del mito de la «mujer fatal», convirtiéndose en un referente estético para las más jóvenes. Es esta característica la que le llevó a ser portada en más de una ocasión de revistas femeninas como *Marie Claire* o *Elle*. Si bien la prensa femenina existía desde hace bastante tiempo, es a partir de este momento cuando su relevancia social crece. Las revistas para mujeres no solo tenían la función de entretener, sino también la de mostrar a sus lectoras cómo comportarse de acuerdo a las pautas sociales impuestas a su género.

En este sentido, uno de los principales motivos del reclamo de Bardot es su cercanía, ese perfil de joven a la vez sensual y carismática. Un modelo de feminidad que parece encajar con el mensaje de este tipo de publicaciones: la mujer ha de seducir, no

²⁰ Cabe decir que la revolución social y cultural de los años sesenta se extendió a gran parte de las potencias occidentales (Alemania, Gran Bretaña, etc.) siendo el caso francés de especial interés por los sucesos acaecidos durante el mes de mayo de 1968.

solo dejar que la seduzcan²¹. En un momento de plena efervescencia social como fueron los años sesenta, el mensaje moralista de la buena esposa coexistía con el de la joven independiente. Frente a la llegada de los anticonceptivos, la moral cristiana seguía persistiendo en los hogares. A su vez, la moda del «*prêt-à-porter*» permitía a las adolescentes adquirir modelos de la alta costura a un precio razonablemente económico.

Esta democratización de la moda conllevó un nuevo modelo de vida para los jóvenes de la época. Es a partir de los años sesenta cuando la belleza pasa de ser un medio a un objetivo en sí mismo, especialmente en el caso de las mujeres. Ser bella se convierte en el fin último de muchas, tal y como reflejarán las revistas femeninas. Si bien son ellas las principales afectadas, los hombres también se ven expuestos a esta nueva tendencia, como bien comenta Luisa Passerini en «Sociedad de consumo y cultura de masas»: «(...) Desde 1962 hasta hoy se ha asistido a una mayor presencia de la imagen masculina en la publicidad y en el cine.» (Passerini, 1993: 350-351).

En resumen, los años sesenta supusieron un antes y un después en la sociedad francesa. La proliferación de los medios de comunicación definió una nueva concepción de los arquetipos sociales. Una transformación que afectaría igualmente al imaginario colectivo. Al mismo tiempo, el fuerte debate generacional, sumado al desencanto general de la sociedad con las políticas de Charles de Gaulle, acabó desencadenando los acontecimientos revolucionarios del Mayo del 68. Un cambio de paradigma que no solo afectaría al relato audiovisual, sino a la concepción misma del arte. Una renovación, en este sentido, que abarcaría desde la filosofía hasta la cinematografía, determinando un nuevo escenario cultural, económico y político.

²¹ «Al inicio de los años sesenta, el ideal destacado por *Elle* y *Marie Claire* es el de la seductora» (Veillon, 2000: 162).

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO.

2.1. ACERCA DE LA MUSA.

Si bien definir el lugar que ha ocupado la mujer en la historia del arte es ciertamente complicado, se ha considerado pertinente recurrir al término de «musa», como concepto simbólico de la representación de la mujer en las artes visuales. A través de éste, se pretende trabajar los arquetipos femeninos, social y culturalmente construidos a lo largo de los siglos, desde una perspectiva histórica, buscando así acotar nuestro sujeto de estudio de manera precisa y concisa.

Creado a partir de la mitología griega, el término de «musa» hace referencia a las nueve diosas que presidían y protegían las artes liberales y las ciencias (Loroux, 2002) A su vez, musa es aquella que inspira al creador en la realización de su obra. Ella es, en este sentido, protectora de las artes y la vía principal para llegar a ellas. La mujer, en tanto que musa, parece ser básica en las artes pero, sin embargo, no se le concede el don de crear, reservado al artista. Es, en suma, el medio del hombre para imponer su dominio, tal y como sostiene Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*:

«El hombre encuentra en la mujer las estrellas brillantes y la luna soñadora, la luz del sol, la sombra de las cuevas; las flores silvestres de los arbustos, la rosa orgullosa de los jardines, son también mujeres. Ninfas, driadas, sirenas, ondinas, hadas, corren por los campos, los bosques, los lagos, los mares, las landas. (...) El hombre espera de la posesión de la mujer algo más que la satisfacción de un instinto; ella es el objeto privilegiado a través del cual somete a la Naturaleza».

(De Beauvoir, 2005: 244-245).

Mientras se venera la figura del hombre como «creador» (Michelet, 1860), la mujer es valorada como un objeto, a través del cual llegar a ese estado de la creación. De tal medida que, de acuerdo a varias tradiciones culturales, la mujer en edad fértil «se vuelve impura» (De Beauvoir, 2008: 234), siendo su sangre menstrual rechaza y evitada, cargada de connotaciones negativas.

En la línea de Simone De Beauvoir, Pierre Bourdieu centra gran parte de su ensayo *La dominación masculina* en analizar la carga simbólica peyorativa de lo femenino en nuestra sociedad. Desde una perspectiva sociológica, demuestra cómo la construcción social de los cuerpos determina la generación de dos espacios y vías

conductuales diferenciadas¹. Según el sociólogo francés, la fuerza fecundadora recaería en lo masculino, mientras que lo femenino adquiriría un rol pasivo en la gestación de una nueva vida.

En este sentido, el planteamiento de Bourdieu en torno a la distribución de los roles sexuales bebe del trabajo realizado por Simone de Beauvoir en «Destino», uno de los capítulos esenciales de *El segundo sexo*. Para Simone de Beauvoir, la diferenciación entre hombres y mujeres es más una construcción social que un hecho biológico. Una posición con la que Pierre Bourdieu parece no estar del todo acuerdo. Aún teniendo en cuenta el peso de la sociedad en la conformación del género, para el sociólogo francés cabría tener igualmente en cuenta las diferencias biológicas en lo que respecta a los genitales de ambos sexos. No sólo por sus características morfológicas, sino por la posición de cada uno de ellos y el papel que juegan en el acto sexual:

«Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación».

(Bourdieu, 2000: 35).

Así, la mujer permanecerá en la esfera de lo privado, mientras que el hombre, fuerza activa, ocupa su rol en el espacio público. Erigida en torno a su condición femenina, la mujer se construye a través del deseo masculino. Ello nos lleva a considerar que el hombre no sólo poseerá a la mujer, sino que la definirá a través de su mirada. Esta visión de la condición femenina es sustentada por el teórico John Berger, quien en su obra *Modos de ver* presentaba a la mujer como una musa eterna, al afirmar que «nacer mujer ha sido nacer bajo la custodia del hombre» (Berger, 1972: 46). Es decir, la mujer conformará su apariencia en virtud de la mirada masculina, buscando su aprobación constante y convirtiéndose ella misma en juez de sus gestos y defectos. El mismo Berger llega a afirmar que la mujer, en esa búsqueda del anhelo masculino, se limita a figurar, dejando al hombre toda capacidad de acción.

En su deseo de ser percibida por la mirada masculina, la musa hará uso de toda una serie de elementos para modificar su imagen original, desde maquillaje hasta zapatos, abalorios o corsés, idea igualmente defendida por Simone de Beauvoir en el capítulo de «Mitos» de *El segundo sexo*. Todo ello le ayudará en la creación de una máscara o «mascarada», tal y como defendía Joan Rivière en «La femineidad como

¹ Esta diferenciación se erige a partir de características determinadas por el género, es decir, socialmente construidas.

máscara» (Rivière, 1929). En su artículo de 1929, Rivière nos habla de una mujer intelectual que busca la aprobación masculina dentro y fuera del mero espectro sexo-afectivo de sus relaciones laborales.

En el caso de la joven que nos presenta Rivière, trascender a la mirada masculina ya no es sólo una mera cuestión sexual, sino una notable necesidad de reconocimiento académico y profesional por parte de sus compañeros. Temiendo el rechazo social, la mujer académica adopta esa máscara de la feminidad de la que habla Rivière, buscando en la coquetería con otros hombres la aprobación constante de su trabajo. Una idea que conjuga con el complejo de castración de Freud y los estudios sobre la homosexualidad de Ernest Jones.

Retomando el trabajo de John Berger, una de las ideas principales que se pueden extraer de su obra *Modos de ver* es cómo las mujeres habitan su propio reflejo, esto es, cómo definen su entidad a través del deseo masculino. O lo que es lo mismo, «los hombres actúan, las mujeres figuran» (Berger, 1972: 47). Una consigna presente igualmente en *Espéculo de otra mujer*, donde Luce Irigaray revisa el complejo de castración freudiano afirmando que «el espejo idealizará el producto, al que habrá introducido en el campo de la mirada y en una economía de la reproducción» (Irigaray, 2007: 83).

En la misma obra, Irigaray revisa igualmente los postulados de Joan Rivière en relación a esa supuesta vanidad corporal de la mujer como respuesta a la envidia del pene en la teoría de la castración de Sigmund Freud:

«La «vanidad corporal» de la mujer, la «fetichización» de su cuerpo – realizada a partir del modelo, del prototipo del fetiche: el pene – son un requisito necesario para que ella sea un «objeto» deseable y para que él tenga el deseo de poseerla. Pero sin duda ella intentará, a su vez, afirmar un plusvalor en su precio. Los maquillajes, las máscaras de todo tipo con las que ella(s) se cubre(n) pretenderán engañar, hacer creer que su valor está por encima del real».

(Irigaray, 2007:101).

Para John Berger, esta construcción de la identidad femenina a partir del deseo del hombre se refleja en el mundo del arte, donde históricamente el rol de sujeto creador ha sido encarnado por el hombre. En este punto, la mirada de los historiadores Georges Duby y Michelle Perrot puede ayudarnos a comprender mejor la posición de la mujer en las artes. A través de la obra colectiva *Historia de las mujeres*, Duby y Pierrot nos ofrecen un retrato transversal de la mujer a lo largo de los siglos.

En lo que respecta a la representación simbólica de lo femenino, en el tomo reservado a la Edad Media los autores hacen hincapié en la dualidad Eva *versus* María de la tradición cristiana. Mientras que María simboliza las virtudes máximas a las que

puede aspirar toda mujer, Eva se aproxima más a la mujer real. Siendo María el icono de lo divino, Eva es considerada como «la hija del diablo», la representación simbólica de la mujer terrenal. Entre ellas, encontramos a Magdalena, venerada especialmente durante los siglos XI y XII, símbolo del arrepentimiento y de la penitencia.

Si bien es en la Edad Media cuando la dualidad María *versus* Eva se cimienta aún más en la sociedad, este binomio icónico evolucionará notablemente hasta llegar al siglo XX. En el caso de la Virgen María, dogmas como el de la Inmaculada Concepción (aprobado en 1854 por Pío IX) o el de la Perpetua Virginidad (finalmente asumido bajo el mandato de Pablo IV en 1555) tardarían en ser finalmente aceptados, si bien ya habían comenzado a asentar sus bases en el imaginario social. En lo que respecta a María Magdalena, se trata de un arquetipo establecido a lo largo de la Edad Media, cuyos orígenes se encuentran en el mito griego de las Ondinas, representada a los pies de la cruz de Jesucristo (Frugoni, 2002). Una Magdalena penitente que inspiraría a los prerrafaelitas del siglo XIX, determinando el icono de la «mujer fatal» (Bornay, 1990) que, al igual que el mito cristiano, portaría largos cabellos, generalmente rojizos.

Más allá de su evolución iconográfica, uno de los aspectos más interesantes de la representación de la feminidad durante el medievo es la redundancia en su falta de subjetividad, pues no son más que «un medio para pecar ofrecido al hombre» (Frugoni, 2002: 465). En el mismo capítulo, Frugoni muestra cómo la mujer era igualmente utilizada para simbolizar la muerte, siendo representada con el pelo blanco y los senos arrugados y secos. Una idea que se comprende mejor si retomamos esa dicotomía simbólica trabajada por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, donde lo femenino representaba tanto la vida como la infertilidad de la tierra², idea igualmente recogida por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*. Lo cierto es que, tanto en el medievo como en posteriores épocas, la dualidad Eva *versus* la Virgen María es utilizada para enfatizar la posición de la mujer en la historia del arte, tal y como recoge Françoise Borin en el capítulo «Detención en la imagen» en *Historia de las mujeres en Occidente. III. Siglos XVI-XVIII*:

«Dicotomía de la imagen femenina: ángel/diablo, diosa/animal, Eva/María, la mujer se sitúa siempre en los extremos, como si una posición media, -normal-, le fuese negada³».

(Borin, 2002: 295).

En la Edad Media, época en la que se determina en gran medida este arquetipo binomial, esta oposición simbólica era ya visible en el arte, vía no sólo de expresión sino

² Idea recogida en el esquema simbólico que presenta Bourdieu en este capítulo, donde vincula la feminidad a lo húmedo y, entre otras propiedades, a la muerte. (Bourdieu, 2000: 23).

³ Traducido al español del francés original.

también de educación, siendo gran parte de la población analfabeta. Sirva como ejemplo uno pequeño fragmento de la obra *El Juicio Final*, conservada en la pinacoteca del Vaticano, cuya fecha ronda la segunda década del siglo XI. En una de las dos mitades de esa pequeña parte del cuadro, vemos a la Virgen María, acompañada por dos santos, representando la salvación y la castidad femeninas. Al otro lado, los condenados por sus pecados, entre los que figura una prostituta, entrando al infierno.

De esta manera, la obra logra recoger esas dos dualidades de lo femenino, claramente contrapuestas. Si bien la simbolización de lo femenino a través de la virtuosa Virgen María es tema recurrente en el cristianismo, se observa una cierta tendencia a la representación del pecado femenino. En una representación posterior de *El Juicio Final*, realizada para la catedral de Saint-Lazare d'Autun en el siglo XII, vemos cómo la presencia de mujeres castigadas por sus pecados es claramente superior de las que se salvan.

Si bien el peso del Pecado Original y de su carga simbólica acompañarán a la mujer más allá de la Edad Media, la manera en la que ella es percibida sufre diversas modificaciones. Frente a la mujer de senos pequeños y estrechas caderas del medievo, cara al siglo XVI la mujer voluminosa va ganando peso en el imaginario social. Un ideal de belleza definido, en gran medida, por la tradición cultural de los «poemas de amor y tratados civiles» (Grieco, 2002:79). Un perfil estético claramente definido, perseguido por muchas de las mujeres que se lo podían permitir. En la línea de los planteamientos aportados por Joan Rivière, cabría decir que, tal y como afirma Grieco más adelante, la *mascarada* femenina (Rivière, 1929) se ha venido definiendo a lo largo de la historia. La popularización en el siglo XVIII del tocador supuso, por ende, la simbolización práctica del proceso de mistificación en lo cotidiano.

En el siglo XIX, la representación de lo femenino seguirá estando limitada a la dualidad de ángel y demonio. Si bien a lo largo de este siglo se alzarán voces como las de Flora Tristán o Mary Wollstonecraft a favor de los derechos de la mujer, el arquetipo de la Virgen María seguirá siendo determinante en la codificación de lo femenino, hecho que se verá confirmado por la proclamación en 1854 del Dogma de la Inmaculada Concepción por Pío IX. Culturalmente, los arquetipos defendidos por autores como Baudelaire suscriben este dualismo, presentándonos a la mujer como mera imagen reflejada (Michaud, 2002). Así, frente al nacimiento de nuevos movimientos a favor de los derechos de las mujeres, la representación arquetípica de lo femenino en el arte no hace sino reforzar el dualismo simbólico de María *versus* Eva.

En este sentido, el nacimiento de la fotografía y la popularización de su uso conllevó una nueva interpretación de la imagen. Entre 1850 y 1920, se extendió la práctica de la fotografía donde el protagonista era el desnudo femenino. Fotógrafos y artistas como Charles Nègre o Gustave Le Gray presentaban a la mujer completamente desnuda, imitando el gesto de autores como Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Posteriormente, los inicios de la cultura de masas comenzaron a percibirse en el consumo de las imágenes, siendo Charles-François Jeandel uno de sus mayores representantes. Presentadas en pequeño formato, con el fin de ser fácilmente intercambiables entre vendedor y consumidor, las fotografías de Jeandel mostraban a mujeres desnudas y atadas en diversas posiciones, postradas en mesas o colgadas de estructuras de madera.



Desnudo casi tumbado (Nègre, 1848).



Dos mujeres desnudas, atadas hacia un lado. (Jeandel, 1890-1900)

Más allá del peso de la fotografía en la erotización del cuerpo femenino, cabría destacar la labor de artistas plásticos como Ingres, Courbet o Manet en la concepción de una nueva visión del desnudo femenino. En este sentido, *La gran Odalisca* (1814) de Jean-Auguste Dominique Ingres muestra a una mujer desnuda, recostada sobre un diván, mirando de reojo al espectador. Junto con Ingres, es pertinente señalar igualmente algunas de las obras más polémicas de Eduard Manet o Gustave Courbet. En este sentido, la *Olimpia* de Manet, realizada en 1863, presenta a una joven en una postura similar a la de la *Odalisca* de Ingres. En el caso de Gustave Courbet, en su obra *El origen del mundo* (1866) no se muestra más que el vientre y la vulva de la modelo.



Olimpia. (Manet, 1863).



El origen del mundo. (Courbet, 1866).

Es también en esta época cuando se fragua una nueva escuela pictórica en Inglaterra, durante los primeros años del reinado de la reina Victoria. El peso de la moral victoriana condujo a un cierto estancamiento creativo, limitado por la tradición

renacentista como máxima influencia. La necesidad de nuevos referentes artísticos llevó a varios estudiantes de la Royal Academy a configurar un nuevo estilo, a través de la creación de la Hermandad Prerrafaelita. Entre sus principales integrantes, cabría destacar a Dante Gabriel Rossetti, una de las figuras más influyentes del movimiento, así como a William Holman Hunt o a John Everett Millais.



La glorieta de la pradera.
(Rossetti, 1872)



La señora de Shalott. (Hunt, 1905).

Buscando referencias más allá del Renacimiento, los prerrafaelitas se decantaban preferiblemente por el arte medieval anterior a la obra de Rafael Sanzio. Si bien la tradición cristiana tuvo una clara influencia en sus primeras obras, poco a poco se abrió terreno a otras representaciones, donde la literatura y lo erótico tomaban peso. Será a partir de la segunda generación del movimiento cuando el trabajo de estos autores comience a ser aceptado y venerado por las instituciones culturales de la época, destacando en este segundo periodo el trabajo de Edward Burne-Jones y William Morris. Es en este momento donde la figura femenina insinuante y sensual comienza a tomar protagonismo, convirtiéndose en predecesora de la «mujer fatal» (Bornay, 1990). Al igual que sucedía en el medievo, la «mujer fatal» se retratará a través de esa larga cabellera, igualmente característica en la María Magdalena de la tradición cristiana.

Si bien la Hermandad Prerrafaelita se extinguiría a partir de 1854, el trabajo de los prerrafaelitas, especialmente el de los pertenecientes a la segunda generación, será determinante en la escuela inglesa del *Art Nouveau*. Frente a la tradición estética de los prerrafaelitas, esta nueva escuela artística buscará su aceptación entre el gran público, puliendo las características físicas y simbólicas de la mujer, pasando a formar parte del decorado de la obra: «La dimensión conceptual de la mujer se debilita. Su capacidad de emocionar, desazonar y sugerir, languidece y se frivoliza, ya que entre los modernistas, su concepción es también, y sobre todo, decorativa» (Bornay, 2014: 100).

Un hecho que, más allá de esta tendencia artística, se extiende a la representación de lo femenino en el siglo XIX. La invención y popularización de la fotografía, la

generalización de la cartelería a través del *Art Nouveau*, así como las nuevas técnicas artísticas, no hacen sino potencializar los arquetipos femeninos, especialmente en periodos de crisis, como fueron la década de 1860 o el final del siglo XIX, tal y como recuerda Anne Higonet: «los arquetipos femeninos adquieren un vigor particular en los periodos de crisis» (Higonnet, 2002: 304).

En este punto, la sociedad decimonónica llevará los arquetipos cristianos femeninos a un nuevo nivel de la representación y de lo simbólico, donde mitos como la Virgen María o Eva adquieren diversos valores y características, en función a las nuevas exigencias sociales. En este proceso de transformación, los avances en la reproductibilidad de las imágenes serán determinantes en la construcción de nuevos referentes femeninos. Cabe citar, como ejemplo, las pequeñas estampillas católicas que se comenzaron a industrializar en el siglo XIX. Si bien este tipo de representaciones de la Virgen María ya existían anteriormente, gracias a los avances técnicos se volvieron mucho más accesibles. A través de estas imágenes, destinadas a las más jóvenes, se buscaba adoctrinar a las mujeres en la doctrina cristiana (Higonnet, 2002).

Las nuevas posibilidades de representación y distribución que ofrece la sociedad industrial coinciden con los inicios de la época victoriana, caracterizada por la codificación y censura de lo sexual, tal y como recoge Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*. Si bien esta represión moral del sexo ya se había iniciado en el siglo XVIII desde una triple dimensión política, económica e institucional, es en el XIX cuando este tipo de medidas comienzan a asentarse en la sociedad. Entre los elementos que fomentan esta reconfiguración de lo sexual, destaca la «histerización del cuerpo de la mujer», concepto que analizaremos posteriormente de la mano de Silvia Federici y Judith Butler y que Michel Foucault define de la siguiente manera:

«Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado-calificado y descalificado-como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual, por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación: la Madre, con su imagen negativa que es la «mujer nerviosa» constituye la forma más visible de esta histerización».

(Foucault, 2007: 127).

De esta manera, la «histerización del cuerpo de la mujer» vendría definida por la relación de lo femenino con su entorno, así como por esa saturación de la sexualidad intrínsecamente asociada a su cuerpo. Una acepción que el propio Foucault aclarará

posteriormente en «Derecho de muerte y poder sobre la vida», capítulo perteneciente a *Historia de la sexualidad I* (2007). Según el autor, el sexo puede definirse en torno a tres vías respecto a la histeria femenina. En primer lugar, como aquello que es tan propio al hombre como a la mujer. En segundo lugar, como algo exclusivo de lo masculino y, por lo tanto, inexistente en el cuerpo de la mujer. En tercer lugar, el sexo podría comprenderse únicamente en relación a las funciones reproductoras de la mujer, quedando el hombre excluido de toda significación.



Actitudes pasionales. Crucifixión.
(Bourneville; Régnaud 1876-1879).



Hermafrodita. (Nadar, 1860).

Más allá de la interpretación de Michel Foucault, el concepto de «histeria femenina» fue inicialmente adoptado por el doctor Jean-Martin Charcot en 1872. Fruto de su trabajo con varias pacientes del hospital Salpêtrière, Charcot comenzó a observar cómo algunas conductas de las mujeres internadas se repetían sistemáticamente, catalogando estos movimientos en tres etapas: *épitéptoïde*, donde la mujer arquea al máximo su cuerpo; *clonique*, protagonizada por convulsiones fuertes y violentas; y *terminale*, última etapa caracterizada por una mezcla de éxtasis y melancolía. Unos años más tarde, Desiré Bourneville y el Doctor Paul-Marie-Léon Régnaud recogerían estas experiencias en la obra *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière (1876-1879)*⁴, a través de las fotografías realizadas a las pacientes del hospital Salpêtrière.

Si bien la obra de Bourneville y Régnaud fue inicialmente concebida como un trabajo de documentación, las características estéticas de las instantáneas presentes en *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière* sirvieron igualmente de inspiración a artistas como Zola o Maupassant. Tal y como recoge Monique Sicard en su artículo «La mujer histérica: emergencia de una representación», la imposibilidad de fotografiar a las pacientes fuera del hospital llevaba a los fotógrafos a retratar a las mujeres de la

⁴ Cabe decir que los primeros testimonios escritos de histeria femenina reportados por Jean-Martin Charcot están recogidos en la *Revista fotográfica de los hospitales* 1869-1873), teniendo que esperar hasta la publicación de *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (1876-1879), (escritos por los médicos Bourneville y Régnaud) para la publicación de las fotografías (Sicard, 2001).

Salpêtrière en los pocos espacios lumínicos dentro de las instalaciones, optando muchas veces por pasillos o las propias camas de las enfermas (Sicard, 2001).

En este sentido, el uso de la fotografía como objeto de estudio en el trabajo de Jean-Martin Charcot recuerda también a la obra *Hermafrodita* (1860) de Félix Tournachon, también conocido como Nadar, donde se retrataba los genitales de un hermafrodita, sentado en un diván y ocultando su rostro entre sus manos.

Este planteamiento acerca de la sexualidad femenina podría vincularse con la carga simbólica que reposa en la mujer, portadora del Pecado Original según el mito cristiano. Si bien la interpretación que hará posteriormente Sigmund Freud de la histeria femenina dista en diversos aspectos de la realizada por Charcot, en ambos casos la mujer se limitaba a ser observada, configurándose la mirada en torno a ese cuerpo convulso y violento:

«La histeria de Charcot no es la de Freud, pues no emplea las mismas modalidades de mediación. A la primera le son propios el hospital, el espacio público, el dormitorio o la sala común, la fotografía, el dibujo. A la segunda le pertenecen el despacho, el espacio privado, el diván, la escucha y la palabra⁵».

(Sicard, 2001: 36).



Jabonería Bagnolet.
(Mucha, 1897)



Galletas Lefèvre-Utile.
(Mucha, 1897)

En este sentido, el trabajo de los prerrafaelitas en la configuración de esa nueva Magdalena, entre la penitencia y el pecado, servirá de inspiración para ilustradores como Alfons Mucha, una de las voces más destacadas del *Art Nouveau*, vital en la concepción de la publicidad en la segunda mitad del siglo XIX. A través de sus carteles publicitarios, el mito de Magdalena pierde parte de su carga simbólica, confundiéndose sus largos cabellos con el fondo decorativo de la imagen. Entre los productos

⁵ Traducido del francés original al español por la autora.

anunciados de Alfons Mucha, destacan aquellos dedicados a la higiene diaria, como jabones (como en el anuncio de 1897 de la Jabonería Bagnolet) pero también de productos alimenticios como el chocolate (como el anuncio de galletas Lefèvre-Utile, también de 1897).

Durante los primeros años de la escuela de los prerrafaelitas, los anuncios en la Inglaterra victoriana se caracterizaban por la insistencia en los dualismos categóricos, insistiendo en la oposición simbólica de lo femenino y lo masculino, siendo la mujer el principal centro de interés de periódicos comerciales como el francés *La Publicidad Moderna*. De esta manera, la mujer quedaba relegada a las tareas domésticas del hogar, mientras que al hombre le correspondía el trabajo en la industria, la acción dentro del espacio público (Coffin, 1994).

Un planteamiento dualista posteriormente recogido por el sociólogo Pierre Bourdieu y que perduraría a lo largo del siglo XX. La expansión de la Revolución Industrial y el aumento del consumo en la sociedad occidental estableció las bases de la sociedad de masas. Entorno a 1880 y 1890, comienzan a establecerse en París los primeros grandes almacenes, emblema de la nueva sociedad y de los nuevos hábitos de consumo. En este nuevo contexto mediático, la mujer se convierte en objeto e icono del mercado, donde se comienza a hablar de esa «nueva mujer⁶»:

«Esta sirena/prostituta, con sus bebidas y sus jabones, lujos corporales, comodidad material e instrumentos para aligerar las labores conducían a proyectar una eufórica visión de la abundancia, del erotismo y de la libertad que en la Belle Époque definió como «modernidad». Muchos anuncios de máquinas de coser de este periodo introdujeron a la «nueva mujer»: segura, mostrando sus tobillos y llevando faldas con tejidos ligeros y ondulados».

(Coffin, 1994: 767).

Junto al ideal de la mujer virginal que atiende su hogar y cuida su feminidad sigue estando presente en muchos de los anuncios de la época, emerge otro prototipo de feminidad con un guiño a los aires de cambio que parecía traer la Revolución Industrial. Sin dejar de un lado la coquetería, la feminidad que nos ofrece la publicidad en este fin de siglo se aproxima al ideal de belleza construido por los prerrafaelitas.

De esta manera, este nuevo icono de feminidad se caracterizará por la abundancia económica que la rodea: desde máquinas de coser hasta productos de belleza, ella será el objetivo clave para vendedores y publicistas. Así, se conjuga esa feminidad del

⁶ El término de «nueva mujer» se comienza a fraguar a finales del siglo XVIII, momento en el que se inician las movilizaciones sociales que conllevarán a la lucha por el sufragio femenino en el siglo XIX. Es en el siglo XIX donde se populariza dicho término a través de la literatura, en el que la mujer fatal se entremezcla con la sufragista. (Godineau, 2002).

pecado divino con el mito de la Virgen María, marcando el hogar como foco de consumo en esa nueva sociedad industrializada (Higonnet, 2002).

Este nuevo arquetipo de mujer moderna que se vende desde los anuncios de máquinas de coser o perfumes busca, ante todo, posicionar a la mujer no sólo como objetivo del mercado, sino como centro neurálgico del hogar, de la familia. A pesar de sus aires de modernidad en lo que a la estética se refiere, se la sigue representando desde el espacio de lo privado. En el caso de las ilustraciones realizadas por Alfons Mucha, la mujer se aleja de ese ideal de pureza virginal, mas sin llegar a representar una verdadera amenaza. Convertida en una parte más del decorado, la Lilith del *Art Nouveau* sentará las bases de la mujer fatal del siglo XX, cuyo uno de sus primeros referentes será la Cleopatra interpretada por Theda Bara en el filme de J. Gordon Edwards de 1917 (Bornay, 1990).

Conforme se va entrando en el siglo XX, el perfil de la mujer que busca ir más allá de los arquetipos impuestos se ve representado en las sufragistas. Su prerrogativa, conseguir el sufragio universal, adelanta uno de sus principales rasgos: buscar ocupar los espacios públicos, desde las calles hasta las instituciones. Si bien este movimiento se inicia con fuerza a principios del siglo XX, ya en la segunda mitad del siglo XIX encontramos ejemplos de mujeres que se posicionaron más allá de lo privado, como la anarquista Louise Michel, quien luchó activamente en la Comuna de París de 1871; o la escritora George Sand, autora de obras como *La charca del diablo* (1846) o *Consuelo* (1846).

Tal y como recoge Anne Higonnet en el capítulo de «Representaciones» de la obra *Historia de las mujeres en Occidente. IV. El siglo XIX*, es precisamente en el siglo XIX cuando surge el movimiento de las «*bas bleus*», o mujeres de las letras cuya vocación literaria se plasmaba igualmente en su carácter y actitud, tomando como referencia a mujeres como George Sand o Madame de Staël.

Su presencia crispaba a algunos ilustradores como Honoré Daumier quién, pese a su posición progresista en otras cuestiones, denostaba este nuevo modelo de mujer en su serie «*Les bas bleus*», publicada en *Le Charivari* en 1844. En las dos litografías que se recogen en la presente página, se presenta en la de la izquierda a una mujer fumando y alardeando del gran tamaño de su cigarro. En la de la derecha, una mujer tira a su marido sus calzones, negándose a coserle el botón que le hace falta.



Litografías de la serie «Les bas bleus». (Daumier, 1844).

En esta reconstrucción de los arquetipos clásicos, los medios de comunicación jugaron un papel decisivo. La llegada del cine en 1895 de la mano de los hermanos Lumière condujo hacia una reinterpretación del mito clásico. Una representación donde los esquemas simbólicos del pasado se verían igualmente reflejados. Frente a Theda Bara, Lilian Gish se convertiría en el emblema de la «mujer ángel» (Bornay, 1990) de la época dorada del cine mudo (Morin, 1957).

Cabe decir que el desarrollo paralelo de la industria cinematográfica y de la publicidad no condujo precisamente a una renovación de los referentes sociales y culturales. La multiplicación de las imágenes, lejos de implicar una mayor diversidad de referentes femeninos, fortificó los arquetipos ya presentes (Higonnet, 2002). Arquetipos que, tal y como señala Laura Passerini, volverán a mostrarse como inalcanzables a la mujer moderna: «Es interesante recordar que (...) en la cultura de masas vuelve a presentarse, en cierto modo, la referencia constante a un modelo «ajeno» e inalcanzable» (Passerini, 1993: 356).

En este punto, se considera oportuno retomar la perspectiva de Laura Passerini en «Mujeres, creación y representación», donde realiza una aproximación a la construcción de identidades de género en la cultura de masas. A partir de los hipótesis trabajadas por Edgar Morin en *El espíritu del tiempo*⁷, plantea que en aquellas sociedades donde se ha alcanzado un cierto estado de bienestar los valores y conductas asociados al género se vuelven menos rígidos, siendo incorporados por hombres y mujeres independientemente

⁷ Se trata de una hipótesis que la misma autora pone en duda, recordando que el propio autor la rectificaría en torno a 1984, durante el *International Symposium on Mass Culture*, celebrado en la Universidad de Wisconsin. (Passerini, 1993).

de su sexo. Esta dualidad conductual puede ser igualmente aplicada a la representación de las mujeres en la publicidad, tal y como recoge la propia autora:

«En realidad, la cultura de masas revela (...) la ambivalencia de la imagen femenina en la cultura occidental, que los impulsos de emancipación más bien acrecientan que reducen: la hegemonía del rostro femenino de la publicidad en las portadas de revistas y en los anuncios remite en realidad a la coincidencia entre la mujer como sujeto potencial y la mujer como posible objeto. Sin embargo, se corre el riesgo de confundir dos elementos diferentes: por un lado, la ambivalencia real a la cual el curso histórico (...) ha empujado a las mujeres; por otro lado, el uso de los valores (...) que la cultura de masas ha asignado históricamente a los sexos».

(Passerini, 2002: 350).

Poco antes de *El espíritu del tiempo*, Edgar Morin publicó *Las estrellas*, donde reflexionaba acerca de la representación de lo femenino en el «*star system*» de Hollywood. Frente a la representación virginal de actrices como Mary Pickford o Lillian Gish, Morin puntualiza cómo el mito de la «mujer fatal» comienza a tomar raíces a partir de 1919, siendo tan determinante el personaje de la «*vamp*», arquetipo tomado de las mitologías nórdicas; como el de la prostituta, tomado de la cultura mediterránea. Es entonces cuando comienza a establecerse un tercer estado de la feminidad, representado por esa «divinidad» que aúna la parte misteriosa e inalcanzable de la «mujer fatal» con la pureza de la «mujer ángel» (Morin, 1972).

En torno a la década de 1930, se observa una tendencia en la industria cinematográfica a reducir la carga simbólica de los arquetipos, volviéndolos más accesibles al público, mas sin desposeerlos completamente de ese halo de divinidad que los caracteriza, dando lugar a nuevos iconos y mitos de lo femenino⁸:

«Los antiguos arquetipos se degradan y dan lugar a múltiples sub-arquetipos, más fieles a los modelos empíricos. No desaparecen totalmente (...) Pero al mismo tiempo y progresivamente, la virgen inocente, la pequeña y muda futura esposa se convierten en la *chic-fille*, la *féminine-masculine girl* al mismo tiempo *sweet-heart* y *buddy*, enamorada y compañera⁹».

(Morin, 1972: 27).

A su vez, Morin se muestra crítico con ciertos aspectos del cine en comparación con el teatro, donde los actores deben afrontar la crítica del público sin la ayuda de

⁸ No obstante, conviene tener en cuenta que Edgar Morin hace referencia constante al «*star system*» de Hollywood, reservando otra opinión respecto al cine de autor, donde la actriz deja de ser el centro del relato: «para el cine de autor, el realizador no solo es más importante que la *vedette*, sino que necesita intérpretes, actores, no ídolos» (Morin, 1972, 153).

⁹ Traducción al español del francés original.

intermediarios, de manera directa y total. Más allá de sus particulares disidencias frente al trabajo de los actores de cine, hace hincapié en la importancia del primer plano del rostro. Éste, aún siendo nada más que una máscara para Edgar Morin, es el principal responsable de transmitir cada emoción, de conmover al espectador en la sala de proyección. Un rostro que, según el autor, devendría para el espectador y crítico en la «expresión máxima de la belleza» (Morin, 1972: 119).

En la línea de Edgar Morin, Roland Barthes reflexiona acerca de las virtudes del rostro en su obra *Mitologías*. Tomando como ejemplo a la actriz Greta Garbo, Barthes introduce un nuevo concepto, el «rostro-objeto». A través de este término, Barthes establece un sistema alegórico entre el rostro de Greta Garbo y las máscaras del teatro clásico, yendo éste más allá y posicionándose como «un arquetipo del rostro humano» (Barthes, 1957: 76). En este sentido, llega a considerar a Garbo como una representación platónica de la belleza, hasta cierto punto asexual. Frente a la actriz canónica de los años treinta, Barthes hace referencia a uno de los grandes iconos de los años cincuenta, Audrey Hepburn:

«(...) El rostro de Audrey Hepburn, por ejemplo, está individualizado, no solamente por su temática particular (mujer-niña, mujer-gata) sino también por su persona, por una especificación casi única de su rostro, que no tiene nada de esencial, pero está constituido por una complejidad infinita de funciones morfológicas. (...) El rostro de Garbo es Idea, el de Hepburn es Evento¹⁰».

(Barthes, 1957:77).

En este sentido, Garbo simbolizaría ese eterno femenino de la diva clásica, cuya esencia perdura más allá de su rostro, encajando en esa definición de Edgar Morin sobre la divinidad del cine clásico, entre la «mujer fatal» y la «mujer ángel» (Bornay, 1990). Por contraposición, Audrey Hepburn representaría más bien la «*chic-fille*». Un nuevo arquetipo de mujer donde las cualidades del rostro se alejan de la potencialidad platónica de la «divina» de los años treinta (Morin, 1972). Un modelo de feminidad que encajaría con las nuevas exigencias del mercado, tal y como afirmaba la propia Passerini al hablarnos de la paulatina mediatización de la sociedad moderna, donde la dualidad simbólica coloca a la mujer como consumidora pero también como objeto de consumo.

Esta consideración del cuerpo femenino como objeto de deseo se ve con bastante claridad en «*Strip-tease*», uno de los epígrafes de *Mitologías*. En él, Roland Barthes analiza ese nuevo fenómeno social que es el «*strip-tease*», considerado por el autor como una parte más de la cultura francesa. Según Barthes, la disposición geométrica de cada paso de la bailarina elimina gran parte de la carga sexual de este espectáculo,

¹⁰ Traducción al español del francés original.

mostrándonos el cuerpo femenino enmascarado tras el fetichismo del baile, perfectamente ejecutado. Frente a su versión más cuidada, Barthes considera que la verdadera carga sexual reside en los concursos populares, donde este espectáculo nos muestra un desnudo más torpe y directo (Barthes, 1957).

2.2. LA VIRGEN DESEADA.

En el epígrafe precedente, se ha procedido a realizar un análisis pormenorizado acerca de la musa, trabajando la evolución de la representación de la mujer en la cultura desde la Edad Media hasta el siglo XX. A través de su estudio, hemos podido comprobar cómo los arquetipos de feminidad se han ido construyendo entorno a un dualismo simbólico, arraigado en el cristianismo.

En los epígrafes que prosiguen, se profundizará en torno a dos arquetipos contrapuestos: la mujer virginal y la «mujer fatal». Como broche final, se dedicarán unas páginas a reflexionar acerca de la representación de la mujer en la historia del cine, atendiendo al trabajo de investigación realizado Ann Kaplan, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, entre otras voces.

Si bien el mito de la mujer virginal se ha desarrollado a partir de la tradición cristiana, conviene revisar ciertos aspectos de mitologías anteriores. Tal y como comenta Nicole Loraux, el peso de la maternidad en la concepción simbólica de lo femenino es un rasgo compartido en numerosas mitologías, lo cual no implica que no exista una gran heterogeneidad en la representación de la mujer (Loraux, 2002).

Aunque es a partir del siglo III cuando el cristianismo comienza a tomar un cierto peso en la sociedad romana, sus bases comienzan a tomar fuerza en los primeros siglos del medievo (Rousselle, 2002). En este sentido, no será hasta el siglo XI cuando las sagradas escrituras establezcan el origen de Eva a partir de la costilla de Adán: «la iconografía, a partir del siglo XI precisamente, como lo ha demostrado Roberto Zapperi, condensa el texto bíblico acotando: la mujer surge directamente de la costilla de Adán» (Dalarun, 2002: 38).

A su vez, se fortalece el mito de la Virgen María, convirtiéndose esta en el centro de atención, foco de la veneración de los textos litúrgicos de la época. Tal y como recogen autoras como Michelle Perrot o Marina Warner, el mito iconoclasta de la Virgen María es producto de toda una trayectoria historiográfica y antropológica que ha transformado la figura de la Virgen María desde el Antiguo Testamento hasta el Dogma de la Inmaculada Concepción en 1854.

El término mismo de «Virgen» no sería sino producto de esta amalgama conceptual, pues se trata de un error en la traducción del hebreo, tal y como puntualiza Julia Kristeva: «se habría remplazado el término semita designando el estatuto social y legal de una chica joven no casada por el término griego *parthenos* que especifica una situación fisiológica y psicológica» (Clément; Kristeva, 2015: 315).

A través de este arquetipo, las instituciones eclesásticas buscaron controlar la conducta de las mujeres, condicionando su vida al hogar y al cuidado de los suyos, impidiendo a las mujeres acceder a la educación hasta el siglo XIII. Así, el icono

mariano se establecería a través de la mirada masculina de la Iglesia, alejada de la realidad y de la experiencia vivida por las mujeres del alto medievo:

«Alejados de las mujeres por un celibato firmemente extendido a todos a partir del siglo XI, los clérigos no sabían nada de ellas. Ellos se las figuraban, o más bien, ellos La figuraban, representaban la Mujer, en la distancia, la extrañeza y el temor, como una esencia específica y profundamente contradictoria¹¹».

(Dalarun, 2002: 33).

Al tiempo que se implantaba la figura de la Virgen María como icono de la feminidad, se estableció un nuevo modelo conductual para la mujeres, extendiendo este esquema arquetípico al resto de la sociedad. Es a partir del siglo IX cuando la influencia del pensamiento de Agustín de Hipona determinó una nueva concepción del matrimonio, a través del cual la mujer se consagró en su doble rol de esposa y madre (Dalarun, 2002).

A partir del siglo XII, el matrimonio comienza a ser tomado en alta estima por la Iglesia, pasando a ser reconocido y aprobado como sacramento en 1563, durante el Concilio de Trento. A través de este proceso, adquiere no sólo la consagración, sino un marco legal, dictaminando una serie de nuevas pautas a seguir por los dos esposos:

«A partir del siglo XII, la Iglesia, elevando el matrimonio al rango de sacramento, se arroga también el derecho de dictar las reglas: es el punto culminante de un proceso que durante siglos ha buscado espiritualizar la concepción de la institución matrimonial¹²».

(Frugoni, 2002: 450).

En este sentido, cabe destacar cómo la consideración del matrimonio como sacramento en el siglo XVI a través del Concilio de Trento conllevó igualmente un cambio en la concepción del mismo en la población civil. Si bien en la Edad Media el rechazo de la Iglesia a tratar todo lo relacionado con el deseo y la sexualidad condujo a una mayor libertad en la práctica de las relaciones maritales, la nueva concepción del matrimonio condicionó el deseo sexual fuera y dentro del matrimonio. Dicha reforma vendría a completar el nuevo marco moral establecido por la Iglesia a través del IV Concilio de Letrán. Todo un conjunto de reformas que condujo a un nuevo estado social y cultural, condicionando a través del deseo y la sexualidad la vida de los ciudadanos y el rol de la mujer como esposa y madre, tal y como especifica Foucault en *Historia de la sexualidad*:

¹¹ Traducido del francés original al español por la autora.

¹² Traducido del francés original al español por la autora.

«Hay que buscar su punto de formación en las prácticas penitenciales del cristianismo medieval o, mejor, en la doble serie constituida por la confesión obligatoria, exhaustiva y periódica impuesta a todos los fieles en el Concilio de Letrán, y por los métodos del ascetismo, del ejercicio espiritual y del misticismo desarrollados con particular intensidad desde el siglo XIV».

(Foucault, 2007: 140-141).

En este nuevo estado de la moral, el valor iconográfico de la Virgen María como emblema máximo de la pureza persiste. Gestándose su valor simbólico desde los orígenes del cristianismo, las primeras peregrinaciones marianas en Occidente se producen en torno al siglo XII de la mano de Bernardo de Claraval y la orden del Císter, movidos por el éxito de las primeras cruzadas en oriente (Warner, 1983).

Ya en el siglo XIII, la Virgen María deviene la musa y referencia principal de los trovadores, cuyas letras declaran su devoción a la Virgen, símbolo incorpóreo del ideal femenino. Frente a esta búsqueda de lo espiritual, se defiende igualmente una representación más terrenal. Bajo la figura de San Francisco de Asís, el arte sacro destacará las virtudes más humanas de la Virgen María, tales como la humildad, la modestia y la pobreza, con el objetivo de acercarse un poco más a la vida cotidiana de las mujeres (Clément; Kristeva, 2015).

Por su parte, Maria Warner destaca en su obra *Despojada de todo su sexo. El mito y el culto de la Virgen María* otro perfil mariano que no habría interesado de la misma manera a los poderes eclesiásticos (Warner, 1983). Así, la Virgen deviene Madre, Reina e Intercesora, posicionándose desde lo activo y presentándose más allá del control de lo masculino sobre su ser. En este punto, su virginidad no sería tanto una característica intrínseca a sí misma sino un recurso institucional para alejar a la Virgen María de la mujer terrenal: «el aceptar a la Virgen como ideal de pureza implica automáticamente el rechazo a la condición ordinaria femenina como impura¹³» (Warner, 1983: 77).

En este punto, la vida eclesiástica permanecería como una de las escasas vías que permitía a la mujer ir más allá de las funciones asignadas a su sexo. Entre las voces más destacadas, cabe mencionar a Hildegarde de Bingen, religiosa benedictina del siglo XII, autora de varios tratados de medicina y ciencias naturales, destacando entre sus obras más célebres *Liber scivias*. También en el siglo XII, Herrade de Landsberg, abadesa de Hohenbourg, destaca como autora de la enciclopedia religiosa *Hortus deliciarum* (Frugoni, 2002). En España, Santa Teresa de Jesús publicaría en el siglo XVI su guía espiritual *Camino de la perfección*, enfocada a las monjas del Monasterio de San José de Ávila.

¹³ Traducido del inglés original al español por la autora.



La Inmaculada Concepción.
(Murillo, 1665 aprox.).



La coronación de la Virgen.
(Velázquez, 1635-1636).

Ya en el siglo XV, la voz de las mujeres comienza a escucharse dentro y fuera de los conventos. A principios de siglo, Christine de Pisan publica *El libro de las tres virtudes*, obra con marcado carácter didáctico enfocada a educar a las mujeres y acercarlas a la cultura. Christine de Pisan fue, en este sentido, una de las pioneras en defender la igualdad entre hombre y mujeres, apostando por el derecho de estas a acceder a los centros de conocimiento, espacios por aquel entonces restringidos en su mayoría al género masculino (Clément; Kristeva, 2015).

En torno a la segunda mitad del siglo XV, en la Italia renacentista del *Quattrocento*, Marsilio Ficino escribe *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*¹⁴. En ella, el autor revisiona el trabajo del filósofo griego, centrándose en la idea de la belleza y el amor como máxima absoluta, conjugando así el pensamiento de Aristóteles con la tradición cristiana recogida por Santo Tomás¹⁵. Frente al deseo terrenal, Ficino ensalza ese amor divino y eterno que se aleja de lo carnal para aproximarse a Dios y a esa máxima de belleza, concepto en el que profundizará a lo largo de su obra:

«La rabia del amor arrastra a los hombres a los excesos y por consiguiente a la falta de armonía. Y asimismo parece que atrae a la deformidad, y en cambio el amor a la belleza. La fealdad y la belleza son contrarias. Del mismo modo

¹⁴ Si bien la obra en sí se termina de redactar en 1469, tal y como recoge Marsilio Ficino al final de la misma, Marsilio Ficino entregará una segunda versión corregida en 1475. De acuerdo con la edición manejada de 1994, la fecha que figura de la primera publicación corresponde a 1594, bajo el título *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis*.

¹⁵ Tal y como recuerda Marta Segarra en *Políticas del deseo*, la obra de Marsilio Ficino será vital en la concepción actual del amor romántico, determinando así el lugar de la mujer en la tradición cultural de Occidente: «la posteridad de los trovadores evolucionará hacia un pensamiento neoplatónico tamizado por el cristianismo – la versión del platonismo difundida por Marsilio Ficino ejerce una fuerte influencia – en la que el deseo del hombre hacia la mujer será sublimado como primer paso hacia el amor divino». (Segarra, 2007: 31).

parece que las inquietudes que mueven hacia estas cosas son contrarias entre sí. Por lo que el deseo del coito, esto, la unión carnal, y el amor no son los mismos movimientos, sino que aparecen como contrarios. (...) Pues ningún nombre conveniente a Dios es común a las cosas deshonestas. Por tanto, cualquiera en su sano juicio debe guardarse de llamar temerariamente amor, nombre divino, a las perturbaciones insanas».

(Ficino, 1994: 16).

El posicionamiento de Marsilio Ficino respecto al deseo carnal se comprende mejor dentro del contexto social y cultural de la época, enmarcado por el Concilio de Letrán y la nueva concepción del matrimonio, el cual será finalmente reconocido como sacramento por la Iglesia en el siglo XVI, a través del Concilio de Trento. Una noción del amor que se comprende mejor tras la lectura del capítulo VIII del Discurso quinto (Ficino, 1994), en la que Marsilio Ficino insiste en ese concepto de lo «moderado» respecto al deseo romántico, enfatizando la diferencia entre lo erótico y carnal frente al deseo contenido.

La presencia de lo moral en la lectura neoplatónica de Ficino se vuelve aún más cristalina en el capítulo XIV del Discurso sexto de su obra, al hacer referencia explícita al aborto como mal absoluto, contrario a ese instinto de generación, innato al ser humano:

«Y ciertamente no se ha de considerar menos homicida aquél que impide nacer a un hombre, que aquél que le quita de en medio después de que ha nacido. Ciertamente, es más audaz el que interrumpe la vida presente; pero más cruel el que priva de la luz al que debe nacer y mata a sus propios hijos antes de nacer».

(Ficino, 1994: 169).

Otro de los aspectos en los que insiste Ficino es en el origen de lo masculino y lo femenino. Así, el hombre proviene del Sol, residiendo en él toda fuerza activa; mientras que la mujer, que vendría de la Luna, posee al igual que esta la capacidad última de recibir, de ser recipiente de esa fuerza innata de lo masculino¹⁶. Esta oposición simbólica está presente a lo largo de su obra, llegando a referirse a lo femenino como esa «lánguida e inepta debilidad femenina, pues esta es contraria a una complexión equilibrada» (Ficino, 1994: 106). Como se puede observar, la presencia de categorías dualistas simbólicas es de uso recurrente en su obra. Así, nos habla de la presencia de «dos Venus en el alma» (Ficino, 1994: 139), una celeste, que nos conduce hacia la Belleza y lo divino; y otra vulgar, marcada por el cuerpo y, por tanto, el demonio.

¹⁶ La misma idea es recogida por Françoise Borin: «Las cabezas de las mujeres (...) tienen en común ser sumisas al astro lunar, lo cual engendrará una iconografía casi tan vasta como la de la disputa por los calzones, pero mucho más variada» (Borin, 2002: 260).

Esta demonización de lo carnal en la obra de Ficino nos permite comprender mejor la posición de la Iglesia respecto a la sexualidad. Tras los Concilios de Letrán (siglo XIII) y Trento (siglo XVI), las instituciones eclesiásticas jugaron un papel determinante en la configuración de la sexualidad. Un nuevo marco moral donde toda referencia a lo carnal se relegó a un segundo plano, fortaleciéndose al mismo tiempo la contraposición simbólica entre lo masculino y lo femenino, así como las cargas morales y sexuales asociadas a cada sexo.

En este punto, conviene retomar el trabajo de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*. Como bien manifiesta el filósofo, es a partir del siglo XVII cuando la sexualidad comienza a ser reprimida desde las instituciones. Así, se establece una nueva concepción del cuerpo y de la sexualidad que se asentaría en el siglo XIX. Un cambio de paradigma en lo sexual que estaría vinculado al contexto social y cultural de la época victoriana:

«Bien se sostiene este discurso sobre la moderna represión del sexo. Sin duda porque es fácil de sostener. Lo protege una serie caución histórica y política; al hacer que nazca la edad de la represión en el siglo XVII, después de centenas de años de aire libre y libre expresión, se lo lleva a coincidir con el desarrollo del capitalismo: formará parte del orden burgués».

(Foucault, 2007: 12).

Al tiempo que se instauraba este nuevo discurso moralista, la literatura de la época incidía en las virtudes de la familia conyugal, mostrándonos una Sagrada Familia de acuerdo a las prescripciones de este nuevo estado moral. De la mano de autores como Jean de Bérulle, St. Jean Eudes o Jean-Jacques Olier, las mujeres aprendían a través de sus obras a internalizar estas nuevas virtudes asociadas a la femineidad mariana. Así, se destacaban características de la Virgen María como la bondad, la humildad, la obediencia a su esposo o la piedad. La pureza con la que es vestida en este nuevo periodo se observa igualmente en su representación iconográfica (Frugoni, 2002). Tal y como recuerda Marina Warner, el arte sacro que se aprecia a partir del siglo XVI y XVII incidirá notablemente en la *mater dolorosa* por encima de las otras Marías (Warner, 1983). Al mismo tiempo, la figura paternal de San José comienza a tener cierta relevancia en la representación iconográfica de la Sagrada Familia.

Entre el siglo XVII y el siglo XIX, diversos factores potenciaron un nuevo estado de vigilancia de la sexualidad, continuando con ese rechazo a lo carnal que ya se presenciaba en la obra de Marsilio Ficino del siglo XV. De acuerdo a lo establecido por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, este control de lo moralmente lícito estaba en manos de tres principales actores: el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil.

Siendo su marco de acción bastante amplio, su mayor preocupación era velar por

las relaciones conyugales, persiguiendo al mismo tiempo toda práctica que pudiese resultar perjudicial a la unión legítima del matrimonio (Foucault, 2007). Hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el matrimonio dejó de ser la eje central del marco reglamentario de la sexualidad, dejando lugar a cuestiones que iban más allá de la mera unión conyugal, tales como la homosexualidad o el deseo sexual de los jóvenes.

Si bien la sexualidad comenzó a ser contemplada más allá del matrimonio como santo sacramento, no por ello éste dejó de ser una de las herramientas básicas para controlar a la sociedad civil. Reconocido como sacramento desde el siglo XVI, fue a partir del siglo XIX cuando su función reguladora se extendió a todas las capas de la sociedad. De esta manera, se generó un nuevo discurso de lo moralmente aceptable en torno a las prácticas sexuales.

Este acontecimiento debe ser comprendido dentro del marco de la Revolución Industrial. Según Michel Foucault, la represión moral y la instauración de la familia tradicional en torno a 1830 dotó a los poderes políticos y económicos de una notable capacidad de control sobre las clases bajas, concepto que acuñaría como «dispositivo de la sexualidad». Así, el poder coaccionador ejercido por las instituciones eclesiásticas sobre las clases privilegiadas a través del sagrado matrimonio se acabaría extendiendo en el siglo XIX a toda la sociedad:

«Los mecanismos de sexualización penetraron lentamente en esas capas, y sin duda en tres etapas sucesivas. Primero a propósito de los problemas de natalidad (...) Luego, cuando la organización de la familia «canónica», alrededor de 1830, pareció un instrumento de control político y regulación económica indispensable para la sujeción del proletariado urbano: gran campaña en pro de la «moralización de las clases pobres». Finalmente, cuando a fines del siglo XIX se desarrolló el control judicial y médico de las perversiones, en nombre de una protección general de la sociedad y la raza. Puede decirse que entonces el dispositivo de la «sexualidad», elaborado en sus formas más complejas y más intensas por y para las clases privilegiadas, se difundió en el cuerpo social entero».

(Foucault, 2007: 147-148).

Conocer la importancia de la regulación moral y sexual que se produjo en Europa a partir de 1830 es vital para entender hasta qué punto el siglo XIX fue determinante en la evolución de los arquetipos femeninos. Como consecuencia del nuevo orden social y económico que trajo la Revolución Industrial, el modelo familiar cambió notablemente. En este sentido, las obligaciones de la mujer casada en la sociedad post-industrial quedarían limitadas a gestionar la economía doméstica, ejerciendo de cuidadora y cumpliendo con sus funciones de madre y esposa. Así, su actividad fuera del hogar se vio claramente reducida, condicionándola al espacio de lo privado y encorsetándola aún más en ese arquetipo mariano de mujer sufridora y entregada (Bornay, 1990).

En este sentido, la divulgación de obras didácticas enfocadas a la ama de casa, tales como *Le Ménagier de Paris*¹⁷, ayudarían a promulgar estos valores entre sus lectoras. En la Inglaterra victoriana, Sarah Ellis se dio a conocer a través de su obra *Las mujeres de Inglaterra, sus labores sociales y sus hábitos domésticos*. En ella, se animaba a las mujeres inglesas a hacer frente a sus quehaceres domésticos atendiendo a su deber moral como madres y esposas. En este sentido, Sarah Ellis hace hincapié en la necesidad de extender los valores de la moral cristiana más allá de las grandes damas y los salones, acercando las buenas formas y valores a todas las mujeres, desde la ciudad hasta la campiña inglesa. Un discurso donde la presencia de la iconografía cristiana se conjuga a la par con la defensa de los valores patrios y de las buenas costumbres inglesas.

Al igual que Sarah Ellis, Jules Michelet defiende en sus trabajos ese perfil de mujer sacrificada y de férrea moral cristiana. En su obra *La mujer*, realiza un minucioso retrato de la mujer a partir del arquetipo de la Virgen María. Si bien Marsilio Ficino insistía en esa ligereza de lo femenino frente a la fuerza de lo masculino, Jules Michelet posiciona a la mujer por encima del hombre a nivel espiritual.

Aún definiendo reiteradamente al hombre como máximo creador y cabeza de familia, Michelet insiste en el rol de la esposa y madre como pilar esencial de la familia. Siendo relegada al espacio de lo privado y desprovista de ese don creador reservado al hombre, la mujer es elevada al máximo rango de lo espiritual. En este sentido, como máxima responsable de la educación de sus hijos, su deber es transmitir esos valores cristianos a sus vástagos. Así, su hija comprenderá desde pequeña que su función social no es otra que la de criar y cuidar, recreando ese modelo aprehendido y transmitiéndolo a futuras generaciones.

Retomando el análisis de Michel Foucault acerca de la instauración de la familia tradicional a principios del siglo XIX, es interesante observar cómo en la obra de Michelet se recoge ese vínculo entre familia y Estado, enlazando igualmente con el carácter patriótico del texto de Sara Ellis¹⁸. De esta manera, el buen entendimiento entre los esposos, basado en la obediencia de ella y la capacidad de liderazgo de él, sería esencial para el mantenimiento del Estado:

«Todas las discusiones entre los dos sexos, sus orgullos, no sirven de nada. Hace falta terminar con esto. No se puede hacer como Italia, Polonia, Irlanda o España, donde el debilitamiento de la familia, del egoísmo solitario, han

¹⁷ Se trata de una obra divulgativa en la que se le dan consejos de cocina a una hipotética ama de casa del medievo. A pesar de ser redactada ya en el siglo XIV, la obra no será publicada hasta 1846 de la mano de J. Pichon, tal y como recoge Marina Warner en las anotaciones al final de su obra (Warner, 1983).

¹⁸ En este sentido, para Michelet la patria obraría de segunda madre del pueblo francés, quien estaría en deuda con ella: «De esta manera, te he dicho soberanamente quien es y ha sido tu segunda madre, la gran madre, la Patria» (Michelet, 1860:82).

contribuido tanto al perder el Estado¹⁹».

(Michelet, 1860: 37).

De cara a fortalecer esa unidad familiar como base del sistema político y económico en el que se encuadra, Michelet da pautas sobre cómo debe ser el modelo ideal de esposa. Para ello, recomienda al hombre que busque a una mujer que esté dispuesta a entregarse a él en cuerpo y alma, encareciéndole que la aleje de su familia, convirtiéndose él en su nuevo tutor. Ella, en este sentido, se limitará a ser su pupila, creciendo a su imagen y semejanza. Aún siendo él quien la guíe, ella se convertirá en su máxima aspiración, animándole a crecer como ser, pues de lo contrario no podrá desarrollarse como es debido. Su veneración por su marido la llevará incluso a perdonarle cuando éste le levanta la voz por un comportamiento inadecuado, pues es consciente de que el fin del hombre es educar a su esposa (Michelet, 1860).

Así, ella se convierte no sólo en su esposa, sino también en su objeto de devoción, tal y como se afirma en el capítulo «La mujer es una religión» de *La mujer*, en el que se hace hincapié entre la diferente educación que deben recibir los hijos, fuerza productiva y creadora de la sociedad; de las hijas, transmisoras de los valores cristianos y futuras madres: «cuánto más permanezca ella como poesía religiosa, más será eficaz en la vida común y práctica» (Michelet, 1860: 63).

Esto es, cuánto mayor sea su grado de similitud con el arquetipo mariano, mayor será su dicha como madre y esposa. Esta apreciación de Michelet acerca de la virtud femenina podría estar relacionada con la resignificación simbólica que experimenta la Virgen María en el siglo XIX. En este sentido, la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción²⁰ en 1854 por el Papa Pío IX desposeía a la Virgen María de toda vinculación con el Pecado Original, al tiempo que la distanciaba aún más del resto de los mortales.

Este perfil de mujer será vital en la concepción de la feminidad de cara al siglo XX, coincidiendo coyunturalmente con la eclosión del feminismo anglosajón y la lucha por el sufragio universal. Como se ha podido ver, la creación del mito de la mujer como musa y *mater dolorosa* se intensificará a lo largo del siglo XIX. Con el auge de la fotografía y de la publicidad, el mito devino icono. Si bien el *Art Nouveau* se aproximaba más al arquetipo de la mujer fatal, la cartelería bélica reclamaba un modelo de mujer más próximo a esa «madre-patria» a la que tanto Sarah Ellis como Jules Michelet hacían alusión.

La incorporación de la mujer al mundo laboral para suplir la fuerza masculina en la Primera Guerra Mundial, junto con la consecución del sufragio universal, potenciaron

¹⁹ Traducido al español del francés original por la autora.

²⁰ Si bien el dogma de la Inmaculada Concepción se aprobaría finalmente en 1854 por el Papa Pío IX, fue el Papa Sixto IV quien lo propuso en primer lugar el 8 de diciembre de 1476.

junto a otros factores este nuevo tipo de representaciones de lo femenino: «Las preocupaciones militares y nacionalistas de la Primera Guerra Mundial resucitaron los arquetipos femeninos, pero también dieron origen a nuevas imágenes de mujeres que habían entrado en el mundo del trabajo» (Higonnet, 1993: 370).



Cartel de la Primera Guerra Mundial con la siguiente leyenda: «Mujeres de América, salvad a vuestro país. *Comprad* sellos del ahorro».

2. 3. EL DESEO CARNAL Y LA MUJER PROHIBIDA.

Frente a la *Mater Dolorosa*, representada por el cristianismo a través de la Virgen María, Eva se yergue como su antónimo. Si bien el Dogma de la Inmaculada Concepción libra a María de toda vinculación con el Pecado Original, Eva es no sólo portadora, sino gestante del mismo (Bornay, 1990). A través de la serpiente, cae en la tentación y se deja llevar por el deseo y sus instintos, condenando a toda la humanidad por su falta de contención. Siendo Eva un elemento esencial para comprender los orígenes de la mujer fatal, se considera igualmente pertinente abordar otros mitos que la preceden, desde la griega Medusa hasta la hebrea Lilith, siendo Magdalena su símil en el cristianismo.

Siendo nuestro centro de interés el análisis de la mujer ángel, se considera imprescindible abordar la creación, desarrollo y evolución de su antónimo, la mujer prohibida. En lo que se refiere al origen del mito, conviene retrotraernos hasta la Grecia clásica, cuna de la civilización occidental. Si Eva es la primera mujer según la tradición cristiana, Pandora lo sería igualmente en la mitología griega. Esposa de Epimeteo, su belleza pero a la vez ligereza la convierten en una mujer con una notable sensualidad. De acuerdo con la tradición oral recogida por el poeta clásico Hesíodo, Pandora sería la culpable de todos los males que acechan a la humanidad. Su falta de contención la llevaría a abrir ese cofre otorgado por Zeus, liberando así a todos los demonios²¹.

Junto con Pandora, encontramos otros mitos clásicos de rasgos femeninos con una fuerte carga negativa, trabajados por Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (1990). Medusa, la única mortal de las tres gorgonas, es descrita en los textos clásicos como un ser atractivo pero fatal, con garras afiladas y un nido de serpientes en lugar de cabellos. A su vez, las esfinges, esbozadas por la mitología egipcia como seres masculinos pero posteriormente feminizados en la antigua Grecia, poseían rostro y pecho femeninos y alas de ave rapaz. En su caso, era su inteligencia la que resultaba amenazadora. Por su parte, las sirenas, inicialmente definidas por la mitología griega como mujeres con rasgos de aves salvajes, seducían a los marineros con su canto hasta la muerte. Al igual que las sirenas, las arpías tenían el cuerpo de un ave y el rostro de una mujer. Seres del inframundo, su fin era el de capturar las almas de los muertos.

Frente a estos seres seductores y maquiavélicos, encontramos igualmente otra categoría donde lo femenino se asociaría más a lo bélico que a lo sexual o erótico. Tal es el caso de las ménades y las amazonas, mujeres guerreras y ciertamente violentas. Las

²¹ El mito de la caja de Pandora tendría igualmente una segunda lectura. Según Karin Littau, autora de «Refracciones de lo femenino: las monstruosas transformaciones de Lulu», la apertura de dicho recipiente podría interpretarse como un símbolo de la fertilidad de Pandora. En dicho artículo, su autora relaciona el mito de Pandora con Lulú, personaje de la obra teatral *Espíritu de la Tierra* (1895). (Littau, 1995).

ménades eran las acompañantes de Dionisio y se las representaba a menudo relacionadas con sátiros, seres masculinos dotados de una notable carga sexual. Vinculadas a los animales salvajes, las ménades eran representadas bailando frenéticamente. Por otro lado, las amazonas rehusaban todo contacto con el género masculino, limitándose a vivir en tribus únicamente compuestas de mujeres. Solían acompañarse de diversas armas y eran consideradas como una amenaza para la civilización.

Todas estas referencias mitológicas comparten una importante carga simbólica, intensificada a lo largo de los siglos. Siendo habitual su representación en los diferentes enseres de la época, su valor iconográfico las haría protagonistas de la historia del arte. Entre otros ejemplos, cabría citar la *Cabeza de Medusa* de Caravaggio (1597), emblemática representación barroca del mito griego, así como la *Pandora* de J.W. Waterhouse (1896), artista romántico de la escuela inglesa. Este tipo de representaciones de la mujer perversa serán igualmente tomadas como icono de la resistencia feminista a comienzos del siglo XX, siendo las amazonas un símbolo recurrente en el feminismo anglosajón, especialmente en los Estados Unidos²².



Cabeza de Medusa. (Caravaggio, M 1597)



Pandora (Waterhouse, 1896).

En este sentido, conviene recordar a otro de los personajes femeninos clave en la religión cristiana, María Magdalena. Siendo uno de los mitos determinantes en la gestación de la mujer fatal del siglo XIX, no aparece de manera explícita en los Evangelios. Su origen se encuentra en tres mujeres de estos textos sagrados: «María de Magdala, María de Betania y una pecadora anónima» (Dalarun, 2002: 51). A partir de

²² El mito de las amazonas serviría de base para uno de los iconos feministas norteamericanos de la sociedad de masas, *Wonder Woman*, tal y como se recoge en la obra *La historia secreta de Wonder Woman*. (Lepore, 2014).

ellas, el Papa Gregorio Magno elaboraría el personaje de María Magdalena, cuya difusión se iniciaría en torno al siglo VIII. En cuanto a Eva, mujer originaria según la tradición cristiana, cabría definirla más allá del Pecado Original. Tal y como recoge Jacques Dalarun en «Miradas de los clérigos», Eva simbolizaría igualmente a la mujer terrenal:

«Eva, María: una simbolizaba más bien las mujeres reales y la otra la mujer ideal. Por razones de estrategia eclesiástica, de disciplina clerical, de promoción de una nueva moral, Eva es en esta inflexión de los siglos XI y XII más abrumadora que ordinaria: es la mujer de la que hay que alejar al clérigo (...) la hija del diablo. La Virgen Madre, mientras que se estrechan los linajes, es proyectada por los hombres fuera del alcance de las mujeres terrenales. En esta apertura acusada entre las dos figuras principales se perfila Magdalena²³».

(Dalarun, 2002: 57).

Tal y como plantea Dalarun, Magdalena se hallaría entre la carnalidad de Eva y la pureza de la Virgen María. Durante los siglos XI y XII, el culto a Magdalena se hace notable. Así, en el siglo XI, el santuario de Vézelay, tradicionalmente dedicado a la Virgen María, abría sus puertas a María Magdalena (Dalarun, 2002). Según Chiara Frugoni, Magdalena guardaría cierta similitud en lo estético con Santa María Egipciaca, poseyendo al igual que ésta una larga cabellera, símbolo de la seducción y el pecado en las mujeres (Frugoni, 2002). Un rasgo físico que ya caracterizaba a las Ondinas, ninfas del agua y pertenecientes a la mitología griega.



Santa María Egipciaca
(Carmona, 1734-1766).

El valor simbólico del cabello se hace notar igualmente en la representación de Eva, retratada junto a la serpiente que le entrega la manzana maldita. En este sentido, es interesante como esa serpiente, de características antropomórficas, adopta ocasionalmente una apariencia femenina. Al igual que la serpiente, el mismo diablo se

²³ Traducido del francés original al español por la autora.

acerca estéticamente al aspecto de una mujer joven, con el fin de poner a prueba la virtud de los cristianos a los que visita.

Así, en un detalle de la *Tebaida* del fresco del Camposanto de Pisa, realizado por Buffalmacco en 1343, se recoge una escena en la que vemos al demonio ataviado con ropajes de mujer, dispuesto a engañar a su próxima víctima. Según Frugoni, la figuración de hombres y mujeres en el arte sacro medieval desvela el lugar que cada uno de ellos ocupaba en la sociedad. Mientras que los hombres pecaban por una mala acción, las mujeres lo hacían a través de su cuerpo, como portadoras del pecado y transmisoras del mismo.

La asociación entre el diablo y la mujer persistió a lo largo del imaginario medieval, tal y como recoge Jules Michelet en *La bruja*. La obra, publicada en 1862, realiza un análisis exhaustivo de la persecución a las mujeres consideradas como brujas por las instituciones eclesiásticas. En este sentido, Michelet plantea la brujería como la consecuencia lógica al sometimiento que sufría la mujer en el medievo. Ya en su obra anterior, *La mujer*, Michelet afirmaba que «la pobreza del obrero sería para la obrera riqueza, abundancia y lujo» (Michelet, 1860: 18). Es esta situación de desigualdad la que llevaría a la sierva, desesperada y angustiada, a buscar consejo y abrigo en la compañía del diablo, que encontraría en esta su mejor víctima. Así, narra cómo se suceden los encuentros y cómo el diablo va tentando a la mujer, hasta caer en sus redes.

En estas primeras páginas, dedicadas a explicar el contexto que determina la aparición de las brujas, Michelet señala otro factor igualmente interesante: el rechazo de la mujer real frente a la Virgen María. Al tiempo que la figura de la Virgen María se ensalzaba desde la Iglesia, la mujer terrenal, quizá más próxima a Eva, caía en el olvido. Según Michelet, es esta angustia por no tener reconocimiento y verse en la miseria la que la conduciría hacia la brujería. Es entonces cuando se produciría ese primer contacto entre el diablo y la mujer, mediante el cual Satán logra cautivarla. El *modus operandi* es similar al de cualquier cortejo. Así, el diablo la visita, noche tras noche, hasta que ella acepta su compañía.

De acuerdo con la cronología establecida en *La bruja* a partir de las actas de los juicios por brujería, esta práctica comenzaría a tomar cierta relevancia social a partir del siglo XIV. A través de los continuos encuentros nocturnos, el diablo posee finalmente a la mujer. Así, el vientre de ella se hincha, volviéndose «gorda y bella» (Michelet, 2014:89), abandonando la delgadez que la escasez de comida le ocasionaba. Frente a la sierva decaída y apesadumbrada que describía Michelet al comienzo de su obra, la mujer poseída se muestra erguida y orgullosa. A partir de entonces, el demonio crecerá dentro de ella, jugando a ser su nuevo amo. Pese a los intentos de dominación, es interesante como en el capítulo VIII, «El príncipe de la naturaleza», el deseo de destrucción que germina en la mujer poseída se vuelve incontrolable. En este punto, su carácter se altera y su deseo se vuelve inconmensurable:

«Ni la cólera, ni el orgullo la salvarán de estas seducciones. Lo que la salva es la inmensidad del deseo. Nadie la satisfaría. Cada vida es limitada, impotente. (...) Ella tiene un *deseo* de mujer. ¿Deseo de qué? De Todo, del Gran Todo Universal. Satán no había previsto esto, que no podía sosegarla con ninguna criatura».

(Michelet, 2017: 117).

Este deseo inabarcable del que habla Jules Michelet nos presenta a una mujer satisfecha y orgullosa, más cerca del mito de las arpías o de las Amazonas que de la Virgen María. Sus ansias conquistadoras parecen no temer ni al mismo Satán. Así, la joven esposa se convierte, tras la desesperación de no ser querida y escuchada, en un ser terrible: la bruja. Si bien la brujería como superstición perduró a lo largo del medievo, es a partir del siglo XIV y, sobre todo, del siglo XV, cuando comenzará a ser perseguida por las instituciones. De acuerdo con Jules Michelet, las misas negras se originan en el siglo XIV por varios factores. Por un lado, la eclosión de la Virgen María en el imaginario cristiano eleva a la mujer al máximo rango. Por otro lado, hace referencia a la permanencia de la jurisdicción romana en ciertos Estados, la cual permitía a las mujeres heredar y aportar su dote al matrimonio, otorgando cierto poder económico a las mujeres de clase alta.

Frente a la posición de Michelet, la postura de Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2014) permite comprender este hecho histórico desde una perspectiva más actual pero igualmente enriquecedora. En ella, la autora plantea la persecución de la brujería como una herramienta del poder para controlar a las mujeres. Enfocado desde una triple perspectiva sociológica, política y económica, *Calibán y la bruja* considera la caza de brujas como uno de los eslabones que permitieron el paso del feudalismo al capitalismo. Según Silvia Federici, esta práctica permitió a las instituciones controlar a aquellas mujeres consideradas como impúdicas. Entre las condenas, destaca la persecución a las mujeres que practicaban la medicina, asociando ciertos tratamientos terapéuticos con hierbas medicinales a la brujería.

Lo cierto es que, a pesar de las claras diferencias ideológicas de ambos textos, ambos presentan una cierta conexión ontológica y temporal: no solamente se hace referencia a los mismos conceptos, sino que los periodos que vertebran ambas obras siguen también un esquema similar. Tanto Federici como Michelet coinciden en que el inicio de la brujería como práctica institucionalmente perseguida no se dará hasta el siglo XIV. Entre las causas que ambos autores destacan, cabría mencionar la crisis social y política provocada por las múltiples revueltas del campesinado, junto con las diversas epidemias, entre las que Jules Michelet destaca la lepra y la peste negra. Con todo, será en el siglo XV cuando las mujeres comiencen a convertirse en uno de los

principales objetivos de la persecución de los herejes por la Iglesia, la cual hará especial hincapié en los aspectos sexuales que conciernen a la brujería.

Se introduce así un curioso paralelismo entre la sexualidad femenina y la herejía, retomando la carga simbólica del Pecado Original en la figura de Eva. Siguiendo los planteamientos de Jules Michelet y Silvia Federici, lo etéreo e inalcanzable del icono de la Virgen María conducirá a gran parte de las mujeres a identificarse más en la penitente María Magdalena o en la pecaminosa Eva. La nueva concepción del cuerpo a partir del siglo XVI determinará un nuevo estado en la percepción de la sexualidad. Así, la prostitución comienza a ser perseguida, castigándose duramente a aquellas que la ejercían con prácticas como el *accabusede*, donde la mujer era sumergida varias veces en el agua hasta casi ahogarse:

«En todas partes, entre 1530 y 1560, los burdeles de pueblo eran cerrados y las prostitutas, especialmente las que hacían la calle, fueron castigadas severamente: prohibición, flagelación y otras formas crueles de encarcelamiento. Entre ellas la «silla del chapuzón» (*ducking stool*) o *accabusede*».

(Federici, 2014: 145).

Este cambio en la percepción de la sexualidad se genera, según Silvia Federici, a través de una nueva concepción del cuerpo y del ser humano. Tomando como base la obra de William Shakespeare, *La tempestad* (1612), Federici establece un paralelismo entre uno de los personajes principales de la obra, Próspero, y la concepción dualista del ser humano a partir del siglo XVI. En este sentido, Próspero encarnaría «la espiritualidad celestial de Ariel y la materialidad brutal de Calibán» (Federici, 2014:180) que Federici interpretaría dentro de la lucha inmanente entre la Razón y las «Pasiones del Cuerpo» que se genera a lo largo del siglo XVII. Una dualidad ya presente, en cierto sentido, en la obra de Marsilio Ficino anteriormente comentada, *De amore*, elaborada en el siglo XV. En ella, Ficino nos habla de dos tipos de «amor», el «vulgar» y el «divino»:

«Hay, entonces, dos Venus en el alma: la primera, celeste, la segunda, vulgar. (...) La celeste se esfuerza en pintar en sí con su inteligencia de manera muy exacta la belleza de las cosas superiores. La vulgar, gracias a la fecundidad de las semillas divinas, se esfuerza en que se manifieste en la manera mundana la belleza divina, concebida en sí por voluntad divina. Al primer amor le llamamos algunas veces Dios, porque se dirige a lo divino, pero la mayoría de las veces lo llamamos demonio, porque está en medio de la pobreza y la abundancia. Al segundo amor le llamamos siempre demonio, porque parece tener una cierta atracción con el cuerpo, y está más inclinado a la región inferior del mundo».

(Ficino, 1994: 139)

La demonización del cuerpo será, según Federici, uno de los motivos que llevará a las instituciones a perseguir la práctica de la prostitución en Europa. Esta visión de la sexualidad se refleja igualmente en el imaginario que rodea a las brujas, descritas como seres de inmensa voracidad, poseídos por el diablo e insaciables. Acusaciones que abarcaban igualmente los supuestos sacrificios de recién nacidos al Demonio, práctica que se creía extendida entre las brujas de la Baja Edad Media. Tal y como explica Silvia Federici, en torno al siglo XVI un edicto real francés perseguía a aquellas madres cuyos hijos habían muerto antes de ser bautizados. Para Federici, este tipo de denuncias por parte de las instituciones buscaba controlar los cuerpos de las mujeres a través de la gestación, castigando duramente no sólo los casos de supuesto infanticidio, sino también los abortos voluntarios e involuntarios (Federici, 2014).

La persecución desde las instituciones a aquellas mujeres acusadas de herejía se prolongó a lo largo de los siglos XVI y XVII. Una práctica en la que Francia parece no participar activamente durante el siglo XVI, de acuerdo a las observaciones vertidas por Jules Michelet en su obra *La bruja*. Según el historiador, la revisión del proceso de Juana de Arco por los tribunales franceses conducirá al país galo a reflexionar sobre la culpabilidad de la condenada, al tiempo que se cuestiona la utilidad de este tipo de procesos. Mientras tanto, en España la quema de brujas, llevada a cabo por la Inquisición, comienza a tomar protagonismo, de la mano de Isabel la Católica y el Cardenal Cisneros.

En el siglo XVII, el arquetipo de la bruja siguió teniendo una notable cabida en el imaginario social. Para Jean-Michel Sallmann, esta asociación de la mujer a la brujería subyace en el mismo Génesis y en el peso simbólico que cargaría la mujer a través del personaje de Eva y el Pecado Original (Farge; Sallmann, 2002). A su vez, Sallmann señala la importancia del manuscrito *Malleus maleficarum*, conocido igualmente bajo el nombre de *Martillo de las brujas*, publicado en 1486 por los dominicanos Jacob Sprenger y Henri Insitoris. La obra parte del Antiguo Testamento para mostrar la conexión entre la mujer y el Demonio a lo largo de la historia. A través de las referencias cristianas, la mujer es edificada en tanto que madre y esposa, puesto que depende de ella la procreación; pero igualmente peligrosa, pudiéndose llegar a mostrar insaciable en lo sexual. Un ser de dudosa confianza que sería presa fácil del Demonio, siendo notablemente más crédula que los hombres (Michelet, 2017).

Mientras que Silvia Federici nos habla en *Calibán y la bruja* de una persecución generalizada a las mujeres a escala universal, Jean-Michel Sallmann se opone a hablar de un supuesto holocausto femenino, achacando la multiplicación de los casos de mujeres condenadas por brujería a partir del siglo XV a un aumento de la burocratización de la sociedad. Para Sallmann, los estudios que se centran en la asociación entre las mujeres y la brujería habrían dejado de lado los casos de hombres igualmente perseguidos bajo la acusación de herejía o sodomía. En este sentido, apunta

que la supuesta caza de brujas no se extendería a todos los estados europeos, siendo Portugal, España e Italia países donde la persecución de esta práctica se limitaría a zonas concretas, especialmente a regiones limítrofes con Francia, como es el caso del País Vasco²⁴.

Más allá del origen del mito, vinculado según Jean-Michel Sallmann a las prácticas ejecutadas por los inquisidores, detrás de la persecución de la bruja se encontraría un cierto temor a la emancipación femenina. El propio Jules Michelet hace referencia a la mujer como médica o curandera, tanto en su obra *La mujer* (1860) como en *La bruja* (1862), afirmando que la virtud femenina para cuidar de los suyos confirma la plena aptitud de las mujeres para la medicina²⁵. En este punto, Federici se muestra más crítica, considerando la caza de brujas como un intento institucional de desposeer a las mujeres de toda capacidad de acción.

En este sentido, el porcentaje de mujeres consideradas en los registros oficiales como criminales es notablemente inferior al masculino. En el caso femenino, la criminalidad y delincuencia estarían fuertemente ligadas al ámbito doméstico. Para Nicole Castan, los casos más habituales por los que las mujeres eran juzgadas estarían vinculados con el deber de éstas como madres y esposas. Según Castan, el reforzamiento de los códigos morales de conducta en el siglo XVI conducirá a las mujeres menos privilegiadas a cometer crímenes como el adulterio, el infanticidio o el aborto (Castan, 2002: 541). Muchas de ellas no tenían un núcleo familiar o una figura masculina en la que apoyarse, por lo que dependían de ellas mismas y de sus ingresos como asalariadas en casas y talleres para sobrevivir. Así pues, la amenaza de perder sus puestos laborales en el caso de quedarse embarazadas les llevaba a practicarse abortos clandestinamente y a recurrir al infanticidio como última medida.

En la línea de las amazonas de la mitología griega, cabe destacar igualmente a aquellas mujeres que participaron activamente en los motines y levantamientos populares entre el siglo XVI y el siglo XVIII. A pesar de estar condicionadas al espacio de lo privado, es curioso cómo los testimonios escritos de estos siglos destacan la presencia de mujeres encabezando motines populares en países como Holanda, Inglaterra o Francia. De acuerdo con el análisis realizado por Arlette Farge, las mujeres no dudaban en ponerse en la cabeza de estas revueltas, asumiendo en cierto punto un rol masculino que iba más allá de su vestimenta o de su comportamiento: «Activa

²⁴ Si bien es cierto que Jules Michelet hace hincapié en el peso que tuvo la Inquisición española en la caza de brujas, el historiador francés destacará el caso de las brujas vascas en torno a 1609, tal y como recoge en el capítulo IV «Las brujas vascas», del Libro Segundo en su obra *La bruja*.

²⁵ Si bien alaba la buena disposición de las mujeres en el campo de la salud, destaca que esta será más eficiente atendiendo a los enfermos, dándoles la atención que necesitan: «La creación de pequeños hospitales, salubres, fuera de la ciudad, rodeados de jardines, especializados en los cuidados sobre todo, estas reformas humanas se deben de hacer en primer lugar para las mujeres» (Michelet, 1860: 217).

alborotadora, la mujer lo es sin igual, pero hay más; las fábulas, los relatos y las crónicas la describían furiosa, *cruel* y sanguinaria.» (Farge; Sallmann, 2002: 570).

Ya en el siglo XIX, las proclamas de aquellas que se sumaban a sus compañeros varones al frente de los amotinamientos y revueltas tomaban un matiz menos místico y más social. Las demandas de mejoras laborales y económicas en las revueltas del XIX nos hablan de ese nuevo orden social y económico establecido en la sociedad europea tras la Revolución Industrial. Con todo, según Michelle Perrot las mujeres abandonarán la primera línea en los actos revolucionarios del siglo XIX, como simples «auxiliares habituales» (Perrot, 2002: 573). A pesar de su escaso protagonismo en las revueltas del XIX, Perrot insiste en la importancia de la generación de todo un discurso a favor de los derechos de las mujeres, que partirá de la obra de Olympe de Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791) hasta la consecución del sufragio femenino francés en 1944.

Paralelamente a la construcción del discurso sufragista, la represión sexual en la sociedad victoriana decimonónica no impidió la proliferación de los burdeles. A pesar de los múltiples riesgos que acompañaban a la profesión, la prostitución daba a muchas mujeres la estabilidad económica que no podían encontrar en el mundo laboral. En este sentido, los burdeles daban a muchas jóvenes de clases bajas la seguridad económica que no hallaban en empleos típicamente femeninos, como el cuidado doméstico o el trabajo en la industria textil. Si bien la práctica de la prostitución no era bien vista por las clases medias y altas, sí la consideraban un «mal necesario», tal y como recoge Judith Walkowitz en «Sexualidades peligrosas»:

«Tratando la prostitución como un mal necesario, se mantiene una doble moral de la sexualidad y se justifica que una clase de mujeres despojadas se pusiesen a disposición de los hombres. Se creía en la urgencia psicológica del deseo masculino, pero se dudaba para admitir una reciprocidad femenina²⁶».

(Walkowitz, 2002: 448).

Esta justificación de la prostitución se entiende mejor desde la perspectiva sociológica planteada por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*. Así, la fuerte represión de la sexualidad que se experimenta durante este periodo se canalizaría en este doble discurso que refleja Judith Walkowitz. La legitimación de la prostitución, en este caso, estaría más relacionada con la aceptación de ese deseo irrefrenable masculino que con la apertura moral hacia el sexo²⁷. Más allá de la cierta permisividad con la que la sociedad

²⁶ Traducción del francés original al español por la autora.

²⁷ Para Michel Foucault, la función que la sociedad del siglo XIX adjudicaría a los burdeles sería la de dar cabida al deseo, más allá de toda función reproductiva. Un hecho que tomará forma en los prostíbulos, a los que Foucault describe como «lugares de tolerancia» (Foucault, 2007: 10).

victoriana toleraba la prostitución, las mujeres que la ejercían eran percibidas como mujeres «fracasadas» (Foucault, 2007:33), tanto por las instituciones como por las mujeres a favor de la igualdad de sexos. Así, la prostituta se posicionaba al otro lado de lo simbólico la «mujer ángel» victoriana (Bornay, 1990). Frente a la madre y esposa, vinculada al icono de la Virgen María, la prostituta se percibía como una suerte de María Magdalena.

2.3. LA MEDIATIZACIÓN DE LA MUSA.

En los apartados anteriores, se ha procedido a un exhaustivo y preciso estudio de la representación de la mujer en la historia del arte. Para ello, se ha partido de una descripción previa en torno a la construcción simbólica de la musa, profundizando en los orígenes de la iconografía femenina desde una perspectiva antropológica. En los dos siguientes epígrafes, se ha trabajado las dos caras del mito a través de la «mujer ángel» y la «mujer fatal» (Bornay, 1990).

Ahora bien, para entender hasta qué punto estos arquetipos de feminidad siguen presentes en nuestra sociedad, se ha considerado pertinente abordar la representación de lo femenino en el sociedad de masas. Es decir, analizar cómo los medios de comunicación, desde la cartelería del *Art Nouveau* hasta la industria de Hollywood, han trasladado estos arquetipos al plano iconográfico de los medios de masas. Un estudio que abarcará desde los orígenes de la fotografía en el siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX.

A mediados del siglo XIX, los avances técnicos de la fotografía permitieron una mayor difusión y versatilidad de formatos. Gracias a las mejoras tecnológicas, la fotografía se volvía paulatinamente más accesible a la sociedad. Una presencia que iría desde las pequeñas estampas de vírgenes, distribuidas entre las más jóvenes para fomentar su educación religiosa; hasta las provocantes fotografías de Charles-François Jeandel, protagonizadas por mujeres atadas entre sí y colgadas de estructuras de madera en diferentes posiciones. Al mismo tiempo, la reciente sociedad industrial descubría las posibilidades de comunicación que esta aportaba. Si bien a lo largo del siglo XIX la cartelería recurría a las ilustraciones como reclamo, en el siglo XX la fotografía comienza a ser una herramienta fundamental para la publicidad.

El auge de la fotografía no hizo sino potenciar la fuerza simbólica de los arquetipos femeninos establecidos a lo largo de la historia. Un avance tecnológico que permitió llevar a otro nivel el peso iconográfico asentado en la cultura occidental a través de la tradición cristiana. Así, el siglo XIX fue determinante en esta recodificación de lo femenino, aunando los valores cristianos de feminidad con las posibilidades ofrecidas por la incipiente sociedad de masas, tal y como comentan Geneviève Fraisse y Michelle Perrot en el epígrafe «La producción de las mujeres, imaginarias y reales»:

«Las mujeres han sido fabricadas, continuamente a lo largo del siglo, según los preceptos y los ritos religiosos, según una educación que se creía distinta de la instrucción, según una instrucción constantemente mantenida dentro de los

límites del conocimiento útil, de la buena educación, del saber hacer y del saber enseñar²⁸».

(Fraisie; Perrot, 2002: 143).

En este sentido, las fotografías tomadas por Charles-François Jeandel suponen un nuevo estado de la representación femenina. En ellas, el cuerpo de las modelos se muestra maniatado, expuesto a la mirada masculina. Según Anne de Mondenard y John Pultz, autores de *El cuerpo fotografiado*, las fotografías tomadas por Charles-François Jeandel durante la segunda mitad del siglo XIX pueden ser leídas como uno de los primeros ejemplos de pornografía, tal y como la conocemos actualmente. Un hecho que se comprende mejor si tenemos en cuenta que su soporte, la postal estereoscópica, permitía una mejor distribución de las imágenes, que se compraban y se vendían como un producto más (Mondenard; Pultz, 2009).

Es precisamente en el siglo XIX cuando se comienza a establecer la cultura de masas, determinando un nuevo estado del imaginario colectivo. Un fenómeno social que coincide con la popularización de la fotografía y el desarrollo de la sociedad industrial. Si bien no será hasta las primeras décadas del siglo XX cuando se intensifique la representación de la mujer en el arte y los medios de comunicación²⁹, durante la segunda mitad del siglo XIX se establecerían las bases de esta posterior cosificación.

En este sentido, cabe mencionar la obra de Walter Kendrick, *El museo secreto*. En ella, su autor realiza un estudio pormenorizado acerca de los orígenes de la pornografía. Entre otras cuestiones, Kendrick relata cómo aquellas prácticas consideradas como obscenas o excesivamente explícitas eran rechazadas dentro del canon normativo del arte y relegadas a otra categoría, denominada por Kendrick como «Museo Secreto³⁰».

Estas continuas referencias a lo «obsceno» en la obra de Walter Kendrick son igualmente retomadas por Lynda Nead, quien afirma que «la obscenidad es lo que, en un momento dado cualquiera, un grupo de dominante particular no desea ver en manos de otro grupo menos dominante» (Nead, 2013: 147). Para evitar que dichas prácticas sean visibles a determinados públicos, desde las instituciones se elaboraron códigos de conducta. Así, en 1857 se promulgó en el Reino Unido el Acta de Publicaciones

²⁸ Traducción al español del francés original por la autora.

²⁹ De acuerdo a lo establecido por Anne de Mondenard y John Pultz en *El cuerpo fotografiado*, la fascinación por la máquina, potenciado por el auge del futurismo en los inicios del siglo XX, determinará una nueva concepción del cuerpo, percibido como «una fuerza mecánica». (Pultz; de Mondenard, 2009: 63).

³⁰ El nombre de «Museo Secreto» es tomado por Walter Kendrick del autor M. L. Barré, quien denominaba así el último capítulo, enfocado al arte pornográfico, de su colección «Herculano y Pompeya, Recopilación general de pinturas, bronce, mosaicos, etc descubiertos hasta este día y reproducidos a partir de «Las antigüedades de Herculano» y de «El museo Borbónico» y de todas las obras análogas» (Kendrick, 1995: 34).

Obscenas, creando oficialmente «la categoría legal de lo obsceno» (Nead, 2013: 150). De esta manera, lo «pornográfico³¹» era relegado del discurso cultural normativo.

Lo cierto es que el siglo XIX determinó una nueva concepción de la feminidad, potenciada por el aumento del consumo en los hogares y el aumento exponencial de las imágenes, promovido por el desarrollo de la fotografía y el nacimiento del cine. Un hecho que determinaría un giro notable en el imaginario colectivo. Tal y como recoge Anne Higonnet en «Mujeres e Imágenes», la mujer se verá representada a lo largo de este siglo a través de tres arquetipos principales: la «Madonna», la seductora y la musa. Tres estados que muestran la transición entre la iconografía cristiana y los nuevos referentes de la cultura de masas.

La llegada del siglo XIX supuso igualmente la estandarización del «*dolce far niente*» entre las clases privilegiadas. Tras la Revolución Industrial, la mujer burguesa abandonará toda forma de producción, fuera y dentro del hogar. Así, la «productora» se convierte exclusivamente en consumidora, tanto de imágenes como de productos. Este desplazamiento de la feminidad hacia la pasividad conviene interpretarlo dentro del marco mediático. En los carteles publicitarios de finales de siglo, la «mujer fatal» de los prerrafaelitas se va convirtiendo poco a poco en un mero reclamo (Bornay, 1990). Los cabellos pasarán de tener esa fuerte carga simbólica de la tradición cristiana para pasar a ser una parte más del marco decorativo.

Todo ello determinó un nuevo estado socio-cultural donde los arquetipos femeninos, todavía contruidos en el dualismo de la «mujer ángel» y la «mujer fatal», se trasladan a los nuevos medios de comunicación en el siglo XX. El nacimiento del cine en 1895, año en el que los hermanos Lumière realizan la primera sesión cinematográfica de la historia, plantea un nuevo paradigma comunicacional donde la exposición mediática de la mujer va a aumentar notablemente. De esta manera, el cine clásico recrearía los arquetipos femeninos ya presentes en la iconografía cristiana. Cabe decir que gran parte de las actrices reconocidas durante los años del cine mudo tuvieron ciertas dificultades para adaptarse a las exigencias técnicas y estéticas del cine sonoro.

En este punto, sería interesante plantear un posible marco paralelo entre la llegada del cine sonoro³² y la instauración del Código Hays en 1930, conocido en el mundo anglosajón como Código de Producción Cinematográfico. Un hecho que debe leerse igualmente dentro del plano social y económico, pues en 1929 tendría lugar una crisis económica en Estados Unidos de alcance internacional, conocida como la Gran

³¹ El término de «pornográfico» fue inicialmente creado en el siglo XVIII en la obra *El pornógrafo* (1769) de Restif, un peculiar personaje de la Francia de Louis XVI prácticamente desconocido. Así, Restif acuñaría el término a partir del griego *porne* [prostituta] y *graphos* [escritor] (Kendrick, 1995: 41).

³² Se considera que el estreno en 1927 de *El cantante de jazz* (dirigida por Alan Crosland) marcaría el inicio del cine sonoro, pues es la primera película que incorpora el sonido en su narración. Según Roman Gubern, el declive del cine mudo en Occidente se daría en torno a 1929, apenas dos años más tarde de su estreno.

Depresión. Así pues, la reformulación de los arquetipos de género en las primeras décadas del siglo XX coincidió igualmente con la reconfiguración del panorama social, cultural y económico en Estados Unidos y Europa.



Lillian Gish en *La hermana Blanca* (Henry King, 1923)



Theda Bara en *Había un necio* (Powell, 1915).

En 1915, el estreno de *Había un necio*, dirigida por Frank Powell, inauguraba un nuevo modelo de feminidad. El personaje central del filme, una mujer vampíresa inspirada en el relato de Rudyard Kipling *Los vampiros*, representaba a una mujer más próxima de Eva que de la Virgen María. Sus dotes de seducción y su apariencia, con reminiscencias orientales, suponen un nuevo planteamiento del mito de Lilith, previamente trabajado por los autores prerrafaelitas (Haskell, 1974).

Presentada por los carteles de la época como la mujer «vamp», Theda Bara se convertiría en un nuevo icono de feminidad perversa. Un arquetipo trabajado desde el discurso mediático, pues es la publicidad la que acuña este término por primera vez. Así, Theodisia Goodmann, su intérprete, daría vida a su *alter ego* cinematográfico, Theda Bara:

«Se trata de la primera estrella creada enteramente por y para el cine. Hasta entonces, las películas echaban mano de las actrices de teatro, del vodevil, del café concierto o del circo. Por el contrario Theda Bara fue inventada por su primera película: actriz de tercera fila, Theodosia Goodmann adquiere un nuevo nombre y una identidad inédita, y por primera vez se usa la palabra *vamp* para hablar de una mujer de cine en una campaña publicitaria».

(De Baecque, 2006: 365-366).

Junto a la «vamp», surgieron otros arquetipos de feminidad marcados por la fuerte carga erótica y su potencial para dominar a los hombres. Tal es el caso de la «flapper», originaria de los Estados Unidos y representada como actrices como Clara Bow, que reflejaba el espíritu rebelde y jovial de los años veinte. Frente a la «vamp»

norteamericana, la diva italiana plantea una estilo más refinado y sofisticado, ejecutado por actrices como Francesca Bertini. A finales de la década de los veinte, estos iconos femeninos comienzan a perder peso en la inminente industria cinematográfica de los años 30 y 40. Un hecho que coincidirá, como ya se ha mencionado, con la instauración de un nuevo código moral y conductual, a través de la aprobación en 1930 del Código de Producción Cinematográfico.

Para Antoine de Baecque, la mujer fatal se encuadraría en ese deseo masivo generado desde la sala oscura: «La mujer, para numerosos espectadores, expresa de entrada esa facultad de manera radical: ser la encarnación misma del deseo masivo del cine» (De Baecque, 2006: 365). Este potencial erótico y conquistador de la «vamp» será modificado a partir de los años 30 de acuerdo al nuevo marco conductual impuesto por el Código Hays. A su vez, la «mujer fatal» se profesionaliza, exigiéndosele no solo una determinada apariencia sino también unas dotes interpretativas. Con el objetivo de encajar en esta nueva etapa, muchas actrices adoptan un nombre artístico, más corto y fácil de recordar al público europeo y americano. Así, Greta Gustafsson se convierte en Garbo y Gissele Schittenhelm en Brigitte Helm (De Baecque, 2006).

Una transformación que, según Edgar Morin, acabaría finalmente con el mito de la mujer fatal, tal y como fue concebida en las décadas del cine mudo. Este nuevo periodo traería, para Morin, una degradación de la estética «vamp», donde los largos cigarros y la seducción como arma harían de la mujer fatal un personaje casi caricaturesco: «La «vamp», semi-fantástica en su frigidez destructiva, ya no es capaz de adaptarse sin hacer el ridículo al nuevo clima realista» (Morin, 1972: 27). En esta línea, Morin retoma el concepto de «*good-bad girl*»³³ como vía para ejemplificar un nuevo estado de la sexualidad femenina, aunando el juego erótico de la «vamp» con la pureza de la mujer virginal.

Frente a la visión de Edgar Morin, Molly Haskell analiza el periodo de los años treinta desde la perspectiva de los estudios de género. Si bien coincide con el sociólogo francés en afirmar que la aprobación del Código de Producción Cinematográfico supuso el fin de la «vamp», Haskell considera que dicho código tuvo igualmente una aportación positiva en el papel de las mujeres dentro del relato cinematográfico:

«La paradoja es inevitable: mientras que la Oficina Hays, habiendo asumido el mantra del nuestro *superego* nacional, suprimió el saludable impulso de la sexualidad femenina, también fue en gran medida responsable de la emergencia de la mujer torrencial e hiperactiva, una heroína que congeniaba mejor con los gustos populares que sus voluptuosas hermanas»³⁴.

³³ Concepto creado por Nathan Leites y Martha Wolfenstein y recogido en *Las películas, un estudio psicológico* (1950).

³⁴ Traducción del inglés original al español por la autora.

(Haskell, 1974: 92).

De esta manera, la teórica norteamericana afirma que la representación de la mujer fatal en el cine va a sufrir una recodificación clave en torno a los años 1933 y 1934, periodo en el que el Código Hays comienza a hacerse notar. En la misma línea, Noël Burch y Geneviève Sellier nos hablan en *El cine bajo el prisma de las relaciones entre los sexos* de un nuevo escenario cinematográfico a partir de la aplicación definitiva del Código de Producción Cinematográfica.

En el mes de mayo de 1938, un cartel publicitario de la asociación de distribuidores independientes en la revista *Hollywood Reporter* categoriza a Mae West, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Greta Garbo y Joan Crawford como «venenos de la taquilla» (Burch; Sellier, 2009:38). Una publicación que, según Burch y Sellier, marca el antes y el después de la situación de aquellas actrices que no encajaban dentro de los preceptos de Hollywood. Así, tuvieron que elegir entre aceptar las nuevas reglas y adaptarse a las exigencias del mercado cinematográfico o aceptar su posición como profesionales fuera del mismo.

Para Edgar Morin, el concepto de estrella cinematográfica se gestaría ya en los albores del cine mudo. Mary Pickford, apodada por la crítica como «La pequeña Mary» o «la pequeña novia del mundo» (Morin, 1972: 18), se dará a conocer entre 1913 y 1919. Junto a Pickford, Lillian Gish se convertirá en un referente de esa «virgen inocente» que nos presenta Edgar Morin en *Las estrellas*. Ambas representan un nuevo modelo de feminidad, próximo al arquetipo mariano, vinculado con valores como la sumisión, la bondad o la inocencia.



Clara Bow en *Hula* (Fleming, 1927).



Greta Garbo en *El demonio y la carne* (Brown, 1926).



Mary Pickford en *La pobre niña rica* (Tourneur, 1917).

Así pues, el florecimiento de la actriz como centro canónico del universo cinematográfico debe entenderse desde una doble perspectiva que durará hasta la década de los años treinta (Morin, 1972). Por un lado, la perversidad femenina será recogida a través del personaje de la «vamp». Por otro lado, como contrapunto de la «mujer fatal» emerge el arquetipo de la mujer virginal, representada por actrices como Mary Pickford o Lillian Gish.

A través de esta dualidad arquetípica nace la «divina», concepto definido por Edgar Morin como un híbrido entre las dos categorías anteriormente expuestas, conjugando el misterio de una y la pureza de la otra. Al igual que sucedía con la Virgen María cristianismo, este icono de la feminidad se acercará aún más a lo divino, alejándose de toda concepción terrenal. Una belleza que, según el sociólogo francés, encontraría en Greta Garbo su mejor representante:

«Entre la virgen y la mujer fatal florece la divina, tan misteriosa y soberana como la mujer fatal, tan profundamente pura y prometedora de sufrimiento como la joven virgen. (...) Ella está perdida en su sueño, lejos, inaccesible. De ahí su divino misterio. El ídolo esquizofrénico se opone a la mujer demasiado presente, la amiga, la hermana, que no atrae la adoración, es decir el amor. Ella trasciende a la mujer fatal por su alma pura».

(Morin, 1972: 19-20).

Esta representación de lo divino a través de la actriz se transformará a partir de la década de los años treinta, coincidiendo con el florecimiento del «*star system*» en Hollywood. A partir de entonces, el juego erótico de la *vamp* decae, deviniendo esta un personaje casi esperpéntico que quedará relegado a un segundo plano. De su decadencia surge la «*chic-fille*», la chica femenina y masculina a la vez dulce y compañera, novia y amiga» (Morin, 1972: 27). Así, este nuevo arquetipo de feminidad conservaría de *vamp* su capacidad seductora. Un erotismo que la «*chic-fille*» mostrará a la par de su personalidad bondadosa, más característica de Lillian Gish que de Theda Bara.

Esta evolución de los arquetipos se dará de forma paralela en Estados Unidos y en Europa. En el caso de Hollywood, el fin de la Primera Guerra Mundial invita a una vuelta a los modelos más tradicionales de feminidad. De esta forma, las grandes actrices se adentran en la dinámica del «*star system*», reduciendo su presencia a un nombre. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad estadounidense reclama un nuevo icono de feminidad, más cercano y hogareño que la «*vamp*» de la Gran Guerra. Es así como nace la «*pin-up*», según Antoine de Baecque:

«La última progenitura de la *vamp* de la Gran Guerra, fabricada para distraer al mundo, es la chica «*pin-up*». Pero se trata de un sucedáneo, concebido a la medida de los valientes soldados yanquis del segundo conflicto mundial. El sueño de la primera guerra fue una mujer-demonio, mujer-deseo, fatal, exótica y sofisticada; el de la segunda es una buena chica mofletuda y culona, propia del *American way of life*, nacida de la sana excitación de los universitarios y de los militares.»

(De Baecque, 2006: 367-368)

Según Antoine de Baecque, fueron los espectadores quienes dictaminaron el fin de la «vamp». Por un lado, las mujeres se sentían caricaturizadas por la personalidad devastadora y arrolladora de la «vamp». Por otro lado, los hombres se sentían intimidados por su poder y capacidad de seducción. Todo ello propicia la llegada de la «pin-up» a la industria de Hollywood, un arquetipo femenino más próximo a la mujer de los años cuarenta y cincuenta. Un proceso de recodificación de la feminidad que para Antoine de Baecque estaría relacionado con el reconocimiento de ciertos derechos básicos de la mujer: «A medida que la evolución política, económica y cultural del siglo XX permite a la mujer ocupar su lugar como igual, al lado del hombre, la revancha del cuerpo se volvió menos necesaria» (De Baecque, 2006: 368).

A su vez, Edgar Morin sostiene que la «pin-up» no sería más que el resultado de la implantación del «star system» en la sociedad de masas (Morin, 1972). Así, la belleza se convertiría en el principal potencial de muchas jóvenes promesas de la industria del cine. Una belleza potenciada a través de diferentes recursos, desde el retoque fotográfico hasta el maquillaje, fabricando así un nuevo arquetipo de feminidad donde prima el artificio por encima de la naturalidad.

Morin continúa más adelante analizando el perfil de la «pin-up» en comparación con la estrella cinematográfica. Mientras que la segunda alcanza la fama y el reconocimiento, la primera quedaría en el anonimato. En la búsqueda de la perfección estética a través de los recursos anteriormente citados, el cuerpo de la «pin-up» se convierte en su carta de presentación, por encima de su potencial interpretativo. Entre estas dos se encontraría la «starlett», descrita por Morin como una joven atractiva que busca llegar a ser una reconocida estrella: «la «starlett» está a medio camino entre la «pin-up» y la «estrella»» (Morin, 1972: 53). En este sentido, la «starlett» buscará mimetizar los rasgos y actitudes de la estrella consagrada, aun teniendo que limitarse a satisfacer el deseo de aquellos que ven en ella a una «pin-up» con cierto prestigio.

A su vez, los arquetipos de feminidad representados en el cine de Hollywood presentan ciertas diferencias respecto al caso europeo. Por un lado, la actriz europea gozaría de cierta permisibilidad respecto a la joven de los estudios de Hollywood durante el periodo dominado por la presión moral del Código Hays (Haskell, 1974). Por otro lado, el peso del cristianismo tendría una mayor influencia en el marco europeo que en Estados Unidos. Un peso simbólico que conllevaría la edificación de lo femenino a partir de la iconografía cristiana. Así, la actriz europea seguirá con mayor vehemencia el modelo moral cristiano, convirtiéndose la Virgen María en su máximo referente.

A través del arquetipo mariano, la actriz europea se somete no solo al deseo masculino³⁵, sino a su veneración. Frente a la actriz de Hollywood, objeto de deseo carnal, la europea es venerada por sus virtudes, siendo admirada y deseada más allá de

³⁵ Se entiende aquí el deseo masculino desde la perspectiva del deseo sexual, en la línea de la interpretación del psicoanálisis ofrecida por Laura Mulvey y Teresa de Lauretis.

sus características físicas. Fruto de esta condición, no accederá tan fácilmente a la categoría de estrella internacional, reservada a Hollywood. Frente al carácter inmortal de la estrella de Hollywood, el cine europeo eleva a la mujer a su máxima expresión a través del «eterno femenino». De esta manera, la fuerza interpretativa de la actriz es canalizada a través de la cámara, dotando al personaje de la máxima expresión:

«De alguna forma, cada actuación en una película estadounidense imita esta acción, como Cristo, lo <inmortal> se vuelve mortal en el tiempo histórico de la película. La actriz europea, por otro lado, retrocede hacia un periodo y una clase concretos y precisos (Maria Schell como la lavandera Gervaise) mientras al mismo tiempo ella parece apostar incondicionalmente, como la gran parte de las mujeres europeas, por el <eterno femenino>³⁶».

(Haskell, 1974: 279).

A pesar de las notables diferencias entre la industria de Hollywood y el cine europeo, ciertas actrices del viejo continente lograron hacerse un sitio en el mediatizado panorama cinematográfico de los años cincuenta. En el caso francés, la Geneviève Sellier destaca la figura de Jeanne Moreau como icono de la *Nouvelle Vague*. Según la teórica, el peso de Moreau en la escena francesa de mediados del siglo XX, potenciado tras su protagonismo en *Ascensor para el cadalso* (Louis Malle, 1958), la convertiría en todo un referente del cine europeo.

Junto con Moreau, Sellier destaca igualmente el nombre de Brigitte Bardot como icono de la cultura de masas cinematográfica. Si bien Jeanne Moreau representa para Sellier el modelo canónico del cine de autor, la polémica que rodea a Brigitte Bardot la lleva a catalogarla como «estrella mediática» (Sellier, 2005: 173). Para Sellier, la manera en la que Moreau se da a la cámara a través del primer plano diferiría notablemente de la actitud deshinibida de Bardot en la película que la daría a conocer internacionalmente, *Y Dios creó la mujer* (1956, Roger Vadim):

«Mientras que una Jeanne Moreau o una Anna Karina funcionan perfectamente con Louis Malle, François Truffaut o Jean-Luc Godard como la <criatura> del autor y de su proyección erótica en el texto, Brigitte Bardot, primera estrella de la era de los medios de masas en Francia, es un <objeto> extranjero al cine de autor, como todas las <vedettes> del cine popular que son susceptibles de poner en peligro la libertad de creación de los jóvenes cineastas³⁷».

(Sellier, 2005: 174-175).

³⁶ Traducida del inglés original al español por la autora.

³⁷ Traducción del francés original al español por la autora.



Betty Grable, «pin-up» estadounidense de los años cuarenta.



Brigitte Bardot en *Y Dios... creó a la mujer* (Vadim, 1956).

Aun presentando a las dos actrices como iconos de referencia del cine francés, Sellier establece ciertas diferencias entre ambas. Por un lado, define a Moreau como una prolongación de la mirada del autor y, por ende, de su deseo. Por otro lado, nos presenta a Bardot como la primera gran estrella mediática, cuyo perfil encajaría más con el modelo de Hollywood que con el del cine de autor. Una descripción que se acercaría a la percepción de Molly Haskell, para quien la actriz francesa representaría esa «identidad mítica que asociamos con las estrellas» (Haskell, 1974: 279). Frente al perfil introspectivo de Moreau, Bardot se *da* al espectador.

La configuración mediática de Brigitte Bardot ha sido igualmente trabajada por Simone de Beauvoir en el texto *Brigitte Bardot y el síndrome de Lolita*, de 1962. Según la filósofa, el peso simbólico de Bardot vendría dado no solo por su faceta actuarial, sino también por su protagonismo en la escena pública. En este sentido, la figura de Roger Vadim, director y primer marido de Brigitte Bardot, habría sido decisiva en la conformación del mito de Brigitte Bardot: «Él inventó una moderna y determinada versión del eterno femenino, promoviendo así un nuevo tipo de erotismo» (De Beauvoir, 1962: 8).

En este sentido, la perspectiva ofrecida por Simone de Beauvoir tendría ciertos puntos en común con el trabajo de Edgar Morin en torno a la edificación de la feminidad en la sociedad de masas. Frente a la «*chic-fille*» de Edgar Morin, Beauvoir nos habla de un nuevo arquetipo de feminidad que se movería entre la seducción de la «*vamp*» y la inocencia de la «mujer ángel». El cuerpo de Bardot, que se muestra sin reparos al espectador, la vuelve terrenal, lejos de la etérea Garbo del cine clásico.

Junto con su proximidad, tanto Simone de Beauvoir como Geneviève Sellier destacan los movimientos de Bardot. Tal y como recoge Sellier, la crítica Françoise Audé ve en el juego erótico de Bardot una autonomía sexual hasta entonces reservada a los hombres (Sellier, 2005). Por su parte, Simone de Beauvoir describe a Bardot como una mujer que, dentro de la seducción, se muestra segura de sí misma. Entregándose a la

mirada masculina, Bardot sería consciente de su posición y juega con ella: «Su erotismo no es mágico, sino agresivo. En el juego del amor, ella no es tanto una presa como una cazadora» (De Beauvoir, 1962: 30). Frente a la postura estática de la «*pin-up*», Bardot se muestra de forma activa, siendo consciente de su cuerpo y de la atracción que este genera.

Es precisamente este juego erótico el que levanta las críticas de los sectores más conservadores de la sociedad, tanto en Francia como en Estados Unidos. No obstante, *Y Dios...creó a la mujer* es defendido por gran parte de los integrantes del movimiento de la *Nouvelle Vague*, quienes alaban la naturalidad con la que Roger Vadim muestra el cuerpo desnudo de Brigitte Bardot. Tal y como recoge Antoine de Baecque en «Pantallas. El cuerpo en el cine», autores como François Truffaut vieron en el trabajo actoral de Bardot una nueva forma de expresión de la sexualidad femenina.

Frente a las críticas contra la obra de Roger Vadim, Truffaut se posicionaba a favor de Brigitte Bardot en la revista *Arts*, catalogando a los detractores de la actriz de «misóginos» y alabando el trabajo de Vadim por haber sabido reflejar en la pantalla «el cuerpo de la mujer de su tiempo» (De Baecque, 1998: 38). A su vez, celebraba el modo en el que Vadim capturaba en 1956 el erotismo de Bardot a través de pequeños gestos cotidianos, tales como abrocharse una sandalia.

En este sentido, el logro estético de *Y Dios...creó a la mujer* para los integrantes de la *Nouvelle Vague* radicaría en haber sabido mostrar el deseo y el erotismo desde una perspectiva más cercana y realista, rompiendo con los códigos morales que imperaban en el cine clásico. Un paso que ya habría dado Ingmar Bergman con su obra *Un verano con Mónica* (1953), considerada un icono cinematográfico por autores como Jean-Luc Godard o Truffaut³⁸. En todo caso, el tratamiento del desnudo y del cuerpo en ambos filmes desvelaría ese interés de los jóvenes cineastas por la sexualidad femenina.



Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (Bergman, 1953).

³⁸ Tal y como recoge Antoine de Baecque, tres años antes del film de Roger Vadim, *Un verano con Mónica* ya reflejaba esa nueva manera de mostrar la sexualidad. Sin embargo, su escasa acogida entre el público generalista llevaría a catalogar la obra de Bergman de «excentricidad nórdica» (De Baecque, 2006: 371).

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA: CREACIÓN, MEDIACIÓN Y RECEPCIÓN.

3.1. INTRODUCCIÓN AL APARTADO: DEL AUTOR AL ESPECTADOR.

En el anterior capítulo, se ha podido observar cómo la condición femenina se ha ido edificando a través del dualismo de la «mujer fatal» *versus* la «mujer angel» dentro de la tradición cristiana. Una construcción que se adaptaba a los nuevos medios del siglo XX de la mano de la sociedad de masas. A través de este capítulo, se ha podido ver cómo el contexto social, cultural, económico y político ejerce una influencia determinante en la codificación de ese objeto de deseo que es la actriz¹.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos quién está detrás de ese deseo. Atendiendo a los planteamientos de Noël Burch y Geneviève Sellier en *El cine bajo el prisma de las relaciones entre los sexos*, cabría entender cada obra cinematográfica como un producto cultural que se construiría más allá de la mirada del realizador de la misma². En este sentido, el filme no sería únicamente obra de ese autor canónico, sino de todos aquellos que contribuyen a su realización. Siguiendo la línea de trabajo de Burch y Sellier, la concepción de la película no terminaría en la fase de postproducción, siendo igualmente pertinente contar con aquellos que colaboran en su difusión y con el público que lo acoge.

Es esta perspectiva la que nos lleva a analizar la creación de la obra filmica desde un enfoque en tres tiempos que abarque desde la configuración inicial de la película hasta su recepción. De esta manera, se persigue abordar con la mayor amplitud posible los diferentes actores que determinan, en última instancia, la creación y difusión de los arquetipos femeninos previamente analizados. En primer lugar, se estudiará la figura del

¹ En el caso que nos ocupa, la actriz sería el objeto de deseo. Un objeto de deseo que no tendría que leerse necesariamente en femenino singular, tal y como reconoce Ann Kaplan en su artículo «¿Es la mirada masculina?». Ahora bien, en el caso de los autores elegidos para el análisis, el deseo se configura a través de la mirada del hombre heterosexual.

² Según Burch y Sellier, la tradición cinematográfica francesa ensalza la figura del autor como máximo creador de la obra. Frente a esta perspectiva, Burch y Sellier defienden un modelo de análisis polivalente que tenga en cuenta otros factores y vaya más allá de la figura canónica del «autor». Un enfoque en el que el papel del espectador sería determinante (Burch; Sellier, 2009).

realizador como principal creador de la obra cinematográfica³. En segundo lugar, se considera pertinente analizar la figura del crítico dado el papel protagonista que tomó la crítica cinematográfica, representada en *Cahiers du Cinéma*, a lo largo del periodo analizado. En tercer lugar, nos centraremos en las teorías de recepción para averiguar hasta qué punto el espectador es partícipe en la edificación del arquetipo.

El primer de los tres niveles de creación correspondería a la figura del realizador, considerado como la figura central en la configuración de la obra. Una categorización que cabe ser comprendida dentro del contexto social y cultural en el que se enmarca nuestra Tesis. Esto es, tanto Godard como Rohmer pertenecen al periodo cinematográfico comúnmente conocido bajo el nombre de la *Nouvelle Vague*. En este sentido, el peso de la figura del autor dentro de este colectivo nos lleva a considerarlo como primer elemento de nuestro análisis. Para ello, ahondaremos en la construcción del concepto de «autor» en la cultura occidental, desde Jules Michelet en el siglo XIX hasta la posición revisionista del feminismo de la diferencia en la Francia del siglo XX.

Junto con el autor, el crítico cinematográfico constituiría igualmente una figura a destacar dentro de nuestro análisis. Cabe destacar que tanto Jean-Luc Godard como Eric Rohmer ejercieron como críticos dentro de *Cahiers du Cinéma*, revista enfocada a la teoría crítica y creada en abril de 1951. En este sentido, la tradición cultural de Francia va a estar íntimamente ligada al mundo del cine. Un vínculo que *Cahiers* no haría más que reforzar, tal y como recoge Emilie Bickerton en *Una breve historia de Cahiers du Cinema*. El peso de *Cahiers* en la conformación del imaginario colectivo francés nos lleva a situarlo como uno de los referentes a trabajar. Un análisis que partirá de Alexandre Astruc para llegar a la actual situación de la crítica en el panorama mediático a través de personalidades como Jonathan Rosenbaum.

En último lugar, el análisis de la figura del espectador se vuelve un punto imprescindible a la hora de ahondar en la configuración de los arquetipos de feminidad a través del cine. Para ello, se considera pertinente abordar el trabajo de autoras como Laura Mulvey o Teresa de Lauretis, junto con otras voces como Edgar Morin o Andreas Huyssen. En este punto, los estudios sobre la recepción de la obra audiovisual pueden servir de guía para conocer hasta qué punto el espectador es determinante en la construcción final de esos arquetipos femeninos. A su vez, se considera pertinente realizar una breve aproximación al psicoanálisis a través de las revisiones realizadas por Judith Butler, así como la posición revisionista de Luce Irigaray, quien plantea una contralectura al psicoanálisis en su obra *Espéculo de la otra mujer*.

³ En este sentido, estaríamos hablando no solo de un sujeto - autor colectivo (teniendo en cuenta a todo el equipo que lleva a fin una obra cinematográfica) sino también de un sujeto que iría más allá de la mera gestación de la obra cinematográfica, siguiendo la definición de autor fijada por Alexandre Astruc en 1947. Un planteamiento en el que las figuras del crítico y del espectador se vuelven imprescindibles, determinando el peso simbólico final de la actriz como icono de feminidad.

A través de este análisis del deseo se busca dilucidar el poder del cine en la determinación de los arquetipos de género que caracterizan el imaginario de nuestra sociedad. Una lectura en tres tiempos que pretende analizar pormenorizadamente la figura del creador en la industria cinematográfica, más allá del simbolismo canónico del autor como base del relato. Este enfoque permitirá a su vez visibilizar a los diferentes actores que posibilitan la producción, concepción, distribución y exhibición de la obra cinematográfica, desde los guionistas hasta los críticos de cine.

3. 2. EL CREADOR Y SU OBRA: REFLEXIONES EN TORNO A LA FIGURA DEL AUTOR.

«El desnudo en los óleos europeos es generalmente presentado como una admirable expresión del espíritu humanista europeo. Este espíritu es inseparable del individualismo. Y sin el desarrollo de ese individualismo altamente consciente jamás se hubiese pintado la excepción de la tradición: imágenes extremadamente personales del desnudo. Aun así la tradición contenía una contradicción que no se podía resolver en sí misma. Unos pocos artistas individuales lo reconocieron intuitivamente y resolvieron la contradicción en sus propios términos, pero sus soluciones jamás pudieron entrar en la tradición cultural.

Esta contradicción se puede explicar de manera sencilla. Por un lado, el individualismo del artista, el pensador, el patrón, el dueño. Por otro lado, la persona que es el objeto de sus actividades - la mujer - tratada como una cosa o una abstracción⁴».

(Berger, 1972: 62).

En la ya revisitada obra de *Modos de mirar*, John Berger marca la diferencia entre la posición que ocuparía el artista frente a la actriz, modelo o referente de inspiración para la creación de la obra artística. Esta concepción binomial, si bien puede resultar limitante ante la pluralidad de las identidades sexuales y de género existentes, puede ser útil para comprender la posición del director como creador en las películas seleccionadas para su análisis. Como ya hemos mostrado en epígrafes anteriores, Berger concibe la creación en términos masculinos. Una postura crítica que busca denunciar el estado de pasivo reflejo al que es destinada la actriz o modelo dentro del sistema del arte.

Desde una perspectiva antropológica, la edificación de lo femenino se debe, en parte, al lugar que ha ocupado estructuralmente la mujer en la historia del arte. Frente a la categoría de autor, la musa se presenta en femenino singular, como una evocación onírica capaz de despertar la fuerza creativa del hombre. Si bien el término de «musa» ya ha sido conscientemente trabajado en la primera parte del marco teórico, lo que se busca en este epígrafe es repensar dicho concepto y ver el peso e influencia del creador, en tanto que autor máximo del objeto artístico, en la edificación de ese femenino etéreo que representa la musa.

De esta manera, se persigue dilucidar el vínculo entre la «política de los autores» (concepto acuñado por el crítico y cineasta François Truffaut) y la configuración de la creación como vía de expresión masculina. A pesar de que las

⁴ Traducción del inglés original al español por la autora.

mujeres han estado presentes como sujetos artísticos a lo largo de la historia, su presencia en el discurso socio-cultural se ha visto reducida a un segundo plano. Tal y como se ha explicado en el primer capítulo, la configuración del ideal estético de lo femenino en la historia del arte dista notablemente del rol que ellas han podido ocupar como sujetos políticos de pleno derecho de su tiempo.

A partir del siglo XIX, esta estructura se vio reforzada por los nuevos modelos socio-económicos de producción. Tras la Revolución Industrial, la familia nuclear se convirtió en el nuevo eje social, mientras que la mujer se vio coaccionada a abandonar toda actividad productiva fuera del hogar. A su vez, las mejoras técnicas permitieron un aumento de la reproductibilidad de la imagen, especialmente tras la popularización de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo, los movimientos sociales que protagonizaron este siglo comenzaron a inquietar a la burguesía, que vio en esos levantamientos de carácter revolucionario una amenaza a su *status*. Toda una serie de acontecimientos que contribuirían, entre otros tantos, a hacer del siglo XIX un siglo decisivo en la historia de la humanidad.

Este nuevo paradigma de la sociedad occidental repercutió igualmente en la configuración del *statu quo* de la creación artística en sus diferentes vías de expresión. Tal y como recoge Geneviève Sellier en *Cultura de élite, cultura de masas y diferencias entre los sexos*⁵, a partir del siglo XIX la sociedad francesa diferenciará la «cultura de élite», reservada a los grandes clásicos; de la «cultura de masas», dirigida a las clases populares. Esta dicotomía persistirá hasta bien entrado el siglo XX. Así, se articula un cierto rechazo hacia la cultura popular desde los sectores más privilegiados de la cultura, igualmente presente en algunos de los realizadores de la *Nouvelle Vague*:

«En adelante, el campo literario y artístico francés va a estar marcado por la dicotomía entre la cultura de élite y la cultura de masas (...) encontramos en los cineastas de la *Nouvelle Vague* (Godard, Chabrol) esta oposición entre la sociedad de consumo (despreciable) encarnada en estas mujeres alienadas y la consciencia trágica (admirable) del artista masculino innovador y solitario⁶».

(Sellier, 2004: 11).

Quizá uno de los aspectos más interesantes de esta cita de Geneviève Sellier es esa referencia al artista masculino, definido como «innovador y solitario». En su obra *La Nouvelle Vague. Un cine en masculino singular*, profundiza en torno a este concepto de la creación cinematográfica. En ella, la teórica insiste en la necesidad de afrontar su

⁵ Dicha afirmación la extrae de los postulados de Andreas Huyssen en *Después de la gran división* (1986), la cual se ha mencionado brevemente en el primer capítulo y será retomada en los capítulos siguientes, siendo una de las obras de referencia de esta investigación.

⁶ Traducción del francés original al español por la autora.

análisis desde una perspectiva más amplia que tenga en cuenta la voz del autor. Sellier sostiene que, si bien teóricos como Antoine de Baecque se han aproximado a la *Nouvelle Vague* a través de un enfoque socio-cultural, parecen haberse olvidado de la dimensión sexual de la obra. Una dimensión en la que el autor se presenta casi siempre en «masculino singular», habida cuenta del escaso número de directoras que se perfilan entre los nombres destacados de este periodo.

En este sentido, Sellier plantea esta revisión del discurso cinematográfico más allá de la cuestión de los estudios de género, enfoque que considera insuficiente y parcial. Según la autora, toda visión que limite el estudio a uno de los dos géneros está obviando el sistema de dominación estructural que iría más allá de este simple binarismo y de toda cuestión meramente estética que no profundice en las raíces mismas del problema (Sellier, 2004).

Esta desigualdad de carácter estructural que plantea Sellier ya era recogida por Jules Michelet en su obra *La mujer* de 1860. En ella, el historiador analiza el nuevo estado de la mujer francesa tras las diferentes reformas socio-económicas que tienen lugar en la primera mitad del siglo XIX. Si bien la obra en sí es de notable interés por el detalle con el que Michelet nos presenta las condiciones de vida bajo las que vivían las mujeres tras la Revolución Industrial, su reflexión acerca de las virtudes de uno y otro género permite comprender hasta qué punto la creación cultural e intelectual era concebida como una tarea reservada a los hombres.

Frente a cualidades tradicionalmente femeninas como la bondad, la paciencia o la generosidad, Michelet destaca la productividad y la creatividad como dos características imprescindibles en un «hombre de fe» (Michelet, 1860: 119), es decir, en el hombre que toda mujer deseará como marido ideal. Así, la esposa se construye a partir de la admiración que siente por su marido, mientras que él se desarrollaría a través de su propia fuerza creativa. De esta manera, él se convierte en maestro y ella en su alumna, asumiendo así un rol de dependencia frente a la figura masculina.

Es precisamente esa fuerza productiva del hombre la que le otorgaría las cualidades necesarias para el ejercicio de la política, actividad que Jules Michelet califica de necesariamente masculina, reservando a la mujer las tareas de administración y gestión. De esta manera, el vínculo forjado entre el maestro y la alumna se extiende más allá de la vida cotidiana, repitiéndose en la creación de las grandes obras de arte:

«No podemos decir (como Proudhon) que la mujer no sea más que receptiva. Ella es productiva también por su influencia sobre el hombre, y en la esfera de la idea, y en lo real. Pero su idea no acaba de llegar a la fuerte realidad. Es por eso que ella crea poco.

La política le es generalmente poco accesible. Hace falta un espíritu generador y muy masculino. Pero ella tiene el sentido del orden, y ella es muy

adecuada para la administración. Las grandes creaciones del arte parecen hasta aquí imposibles. Toda obra importante de arte es fruto del genio del hombre⁷».

(Michelet, 1860 : 169).

Esta asociación unívoca del genio a la masculinidad se prolongará a lo largo del siglo XIX y XX, apoyada en esa diferenciación entre «cultura de masas» y «cultura de élite» (Burch; Sellier, 2009). El peso en esta segunda vertiente de la voz masculina terminaría por excluir a las mujeres del ámbito de la creación, cuestionando su valía y cualidades como autoras y, por ende, sujetos artísticos. Tal y como recoge Marcelle Marini en «El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia», a la mujer ni siquiera se le permitiría acceder al rango de la mediocridad artística. Así, aquellas creadoras que logren ser recordadas en la posteridad deberán encajar en dos categorías: «la excepción del genio o la nada de la masa indistinta.» (Marini, 1993: 326).

Marini se pregunta igualmente si la mujer verdaderamente emancipada podrá crear en igualdad de condiciones. En este punto, retoma el posicionamiento de Simone de Beauvoir, quien defendía la existencia de un único lenguaje universal que superaría todas las barreras del género. De lo contrario, tal y como sostiene la filósofa francesa, se estaría reconociendo la existencia de una naturaleza femenina, lo cual se opondría al feminismo de la igualdad⁸, corriente en la que se enmarcaría la autora de *El segundo sexo*. Para Marini, la asunción de este lenguaje universal, vinculado a la tradición cultural masculina, dejaría en un segundo lugar a toda forma de arte que no entrase en ese canon normativo, deslegitimando voces como la de Marguerite Duras y Doris Lessing.

Más allá de su género, la voz del autor ha sido igualmente revisada desde una perspectiva ontológica por autores como Roland Barthes, quien cuestiona el concepto de autor en la cultura occidental en su texto «La muerte del autor». Si bien el ensayo se centra en el caso literario, su planteamiento puede extrapolarse al audiovisual. En él, se redefine el *status* del autor como figura referencial de toda obra artística. Para ello, Barthes toma el ejemplo de diversos movimientos culturales, entre los que cabría destacar el surrealismo, poniendo en duda la figura del autor como máxima referencia en la creación literaria.

El artículo, que data de 1968, resulta de obligado análisis a la hora de afrontar la posición del autor dentro del universo cinematográfico. Frente a la figura del autor,

⁷ Traducción al español del francés original por la autora.

⁸ El feminismo de la igualdad es una corriente de pensamiento que niega toda diferencia entre hombres y mujeres. Se opone, así, al feminismo de la diferencia, que sostiene la existencia de una suerte de naturaleza femenina. Se trata de las dos grandes vías en las que se enmarca el feminismo como movimiento socio-político.

Barthes destaca el rol del lector en la configuración del significado final del relato. Según el sociólogo, sería el lector a quien le correspondería la descodificación final de la obra literaria, existiendo tantas interpretaciones y lecturas como culturas y vías de pensamiento. Este reforzamiento del receptor frente al emisor del mensaje podría ser interpretado dentro del contexto cinematográfico al espectador de la obra fílmica. Un planteamiento que retomaremos en el tercer epígrafe de este capítulo, dedicado al proceso de recepción fílmico.

Volviendo a la cuestión del creador y su peso dentro de la obra artística, conviene retrotraerse a 1947, momento en el que Alexandre Astruc publica «Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara estilográfica» en el número 144 de la publicación *L'Écran Français*. En él, Astruc augura la aparición de un nuevo lenguaje que permitirá al cine convertirse en un medio de expresión cultural a la altura del arte plástico o de la literatura. Al mismo tiempo, introduce la idea del cine de autor como figura referencial en la creación cinematográfica, planteando un cierto paralelismo entre el escritor William Faulkner y el cineasta Orson Welles. A su vez, el texto de Alexandre Astruc introduce el concepto de «puesta en escena⁹», adaptando el término teatral al medio cinematográfico y otorgándole al audiovisual una nueva herramienta para cimentar las bases teóricas de ese nuevo cine, defendido por los integrantes de *Cahiers du Cinéma*.

Siendo Astruc un nombre especialmente relevante para estos nuevos cines por su revisión de la puesta en escena, es a François Truffaut a quien le deberíamos uno de los términos que marcarían este periodo cinematográfico: la «política de los autores». Según el historiador y crítico Antoine de Baecque, el texto «Sir Abel Gance» (publicado por François Truffaut en el número de septiembre de 1954 de la revista *Arts*) es clave para comprender el nacimiento de esta nueva terminología. Tal y como recoge Antoine de Baecque en su obra *Los Cahiers du Cinéma. Historia de una revista*, dicha publicación permite a François Truffaut desvelar su lado más polémico. Así, se convertirá entre 1954 y 1955 en una de las voces centrales de la publicación *Arts*, dirigido en esos momentos por Jacques Laurent:

«A través de sus críticas en *Arts*, se revelan diferentes facetas del director y crítico cinematográfico, desde sus análisis de lo erótico en filmes como el traje de baño de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* o el ganeo de Joan Bennet en *La mujer en la playa*; hasta un Truffaut más pandillero, cuyo uso de la jerga de los jóvenes se vuelve un elemento central de algunas de sus críticas».

(De Baecque, 1991: 118).

⁹ Del francés original *mise-en-scène*.

En ese mismo año, François Truffaut publicaba «Una cierta tendencia del cine francés» en el nº 31 *Cahiers du Cinéma*. En él, arremete contra directores clásicos del cine francés, a los que clasifica como directores de la «Tradición de la Calidad». Según Truffaut, esta tendencia del cine francés privilegiaría esa supuesta calidad de ciertas obras cinematográficas como estandarte cultural de la identidad nacional en festivales como Cannes. Una crítica que se vuelve aún más dura contra directores como Jean Aurenche y Pierre Bost, a quienes acusa de no saber adaptar correctamente la obra teatral al texto fílmico, devaluando así la voz del autor. Así, destaca la imposibilidad de la coexistencia entre esta «tradición de la calidad» y esa otra vertiente del cine de autor.

Este rechazo sistemático hacia aquellos realizadores que los miembros de *Cahiers du Cinéma* no consideraban dignos del término de «autor» se convirtió en una de las señas de identidad de la publicación francesa, nacida en abril de 1951. Fieles seguidores de directores de Hollywood como Howard Hawks o Alfred Hitchcock, los integrantes de *Cahiers* se opusieron a esa otra vertiente, irónicamente definida por Truffaut como «tradición de calidad». Una admiración donde muchas veces prevalecía el nombre del realizador por encima del carácter simbólico de la obra, priorizando así la figura del director por encima del resto del equipo.

Ahora bien, la cuestión del «autor» iba más allá de una mera referencia nominal o cuantitativa, entrando de lleno en lo cualitativo, en lo simbólico. Esto es, para que a un realizador se le otorgase dicha categoría, no bastaba con dirigir, tenía que crear una obra cinematográfica de manera global. En este punto, este término adquiriría para los defensores de la «política de los autores» un grado similar al que poseía el creador para Michelet. Así, el autor sobrepasará a su misma obra, privilegiándose el nombre por encima de la obra.

Aun tratándose de un concepto fuertemente ligado a la línea ideológica de *Cahiers*, no todos sus integrantes suscribirán este planteamiento. Tal es el caso de André Bazin, quien en el número 70 (abril de 1957) publicaba el artículo «De la política de los autores». En él, el teórico se muestra contrario al ensalzamiento de la figura del autor como centro canónico de la obra artística. Si bien apoya y alaba el trabajo de compañeros como Éric Rohmer o François Truffaut, Bazin considera necesario cuestionar ciertos aspectos en relación con «la política de los autores», redefiniendo el lugar de la obra cinematográfica más allá del sujeto que la ha creado.

A pesar de su postura crítica, el tono del artículo presentado por André Bazin parece buscar el diálogo con sus compañeros de *Cahiers* antes que la confrontación directa. Así, alega que, a pesar de considerar que la política de los autores ha conllevado a algunos de sus compañeros a hacer valoraciones desafortunadas, admite estar de acuerdo con parte de sus planteamientos acerca de la autoría de la obra cinematográfica. Entre sus valoraciones positivas, cabría destacar su aprecio por la sensibilidad y el respeto con la que sus compañeros se enfrentan al relato cinematográfico:

«Lejos de mí la intención de denegar el espíritu positivo y el valor metodológico de esta parte. Ante todo, tiene el mérito de tratar el cine como un arte adulto y de reaccionar contra el relativismo impresionista que domina todavía a menudo la crítica cinematográfica. Confieso que le pretensión explícita o la confesión del crítico de revisar cada vez la producción de un cineasta a la luz de su juicio tiene algo de grotescamente presuntuoso. Acepto que digamos que es una servidumbre humana y que al menos de renunciar a toda crítica hace falta partir de emociones, de placeres o de desacuerdos personalmente aprobados al contacto con la obra¹⁰».

(Bazin, 1957: 10).

Dentro de su postura aperturista, Bazin se pregunta cuál es el matiz que lleva a ciertos realizadores hollywoodienses a ser elevados a la categoría de «autor», mientras que otros son considerados directores de segunda. Para Bazin, este modo de selección resultaría algo arbitrario y peligroso, ya que el crítico se podría estar guiando más por parámetros y gustos subjetivos que por un criterio firme. Con el fin de ilustrarlo, pone el ejemplo de John Huston, realizador duramente criticado por Éric Rohmer por su película *Moby Dick* (1956). Según Bazin, el menosprecio hacia Huston no vendría provocado tanto por la calidad de dicha obra cinematográfica, sino por su perfil, que lo sitúa fuera de aquellos realizadores de Hollywood ensalzados por *Cahiers du Cinéma*.

A su vez, destaca la necesidad de enfrentarse al relato cinematográfico más allá de la figura canónica del autor. Para ello, invita a una comprensión plural de la voz del autor, buscando así ir más allá del carácter individual y genuino de la obra en sí. Tomando como referencia el caso de Hollywood como industria cultural, incide en la necesidad de comprender el cine desde un enfoque general, atendiendo tanto a las características especiales de la obra como del contexto en el que esta es generada. Es esta perspectiva multifocal la que habría posibilitado el desarrollo de la tradición cinematográfica hollywoodiense y de figuras como Nicholas Ray o Vicente Minelli, tan reconocidos por los directores de la *Nouvelle Vague*.

En general, podríamos afirmar que una de las cuestiones centrales presentes en «De la política de los autores» es la focalización de la crítica cinematográfica en torno a la figura del autor. Partiendo de esta premisa, Bazin se pregunta si es posible distinguir una auténtica obra maestra independientemente del rango con el que sea percibido su creador. En esta línea, se muestra igualmente preocupado el filtro de selección con el que sus compañeros de *Cahiers du Cinéma* parecen ensalzar el trabajo de los jóvenes realizadores por el mero hecho de serlo. Una dura mirada a la nueva escuela francesa que finaliza con una invitación a repensar el significado real de la obra cinematográfica más allá del nombre del realizador.

¹⁰ Traducción del francés original al español por la autora.

Ya en 1985, David Bordwell vuelve a abordar la cuestión del autor en *Narración en el filme de ficción*. En esta ocasión, el análisis ahonda en el vínculo entre el «yo» subjetivo del autor y su prolongación en el relato cinematográfico. De esta manera, cabría entender la obra cinematográfica desde una perspectiva psicoanalítica, un ensayo autobiográfico en la que el realizador se proyectaría dentro de la narración como sujeto. Esto le permitiría alcanzar un doble papel, siendo al mismo tiempo sujeto-creador y sujeto de la narración:

«Dentro del modo de producción y recepción del cine de arte y ensayo, el concepto de «autor» tiene una función formal que no tenía dentro del sistema de estudio de Hollywood (...) Algunas veces el filme necesita ser tomado de forma autobiográfica, como una confesión del artista (por ejemplo, *Ocho y medio*, *Los cuatrocientos golpes*, muchos de los trabajos de Fassbinder). En general, el autor se convierte en el paralelismo en el mundo real de esa presencia narrativa de «quién» comunica (¿qué está diciendo el director?) y de «quién» expresa (¿Cuál es la visión personal del artista?)¹¹».

(Bordwell, 1985: 211).

Bordwell hace aquí una referencia expresa a ciertos ejemplos del cine europeo, pudiendo ser su enfoque igualmente interesante para ser comparado con el discurso de Bazin. A pesar de no referirse directamente a autores como Hawks, Welles o Minelli, sí nos sirve para afrontar el análisis de obras igualmente destacadas por el círculo de *Cahiers*, como *Ocho y medio* (Fellini, 1963) o *400 golpes* (Truffaut, 1959). Interpretando o actualizando las palabras de Bordwell a nuestra investigación, la nueva ola de los años sesenta habría logrado reposicionar el lugar del autor en el relato cinematográfico, proyectándose dentro de la narración y presentándose a la vez como sujeto y protagonista de la historia.

En esta línea, sería interesante señalar cómo David Bordwell presenta al «autor» desde una doble perspectiva. Por un lado, como artista y creador, nos interesa conocer qué está expresando, cuál es su visión subjetiva de lo que acontece en la película. Por otro lado, como narrador, queremos saber qué pretende transmitir a través de su arte. Es decir, como sujeto-creador, el autor proyectaría su valoración subjetiva dentro de su obra. Pero al mismo tiempo, como realizador, su obra ha de ser comprendida más allá de su persona, alcanzando así una dimensión de carácter universal.

Más allá del debate ontológico en torno a la cuestión del autor, es interesante averiguar el alcance de este en la configuración final de lo femenino, nuestro sujeto de estudio. Esto es, cómo la relación del realizador con la actriz configura la posición de esta dentro y fuera del relato cinematográfico. Un vínculo que se fortalecerá tanto a nivel profesional como emocional, traspasando en más de una ocasión las fronteras de

¹¹ Traducido del inglés original al español por la autora.

lo propiamente filmico. Una relación en la que, según Gilles Deleuze, la actriz llegaría a «prestar su rostro» al director, quien se encargaría de captar las diferentes sensibilidades que lo componen y determinan. Según este planteamiento, el mérito interpretativo recaería tanto en el talento de la actriz como en la destreza del realizador:

«Se entiende, pues, que un rostro tenga vocación por determinado tipo de afectos o entidades más que por otros. El primer plano hace del rostro el puro material del afecto, su ulé. De ahí aquellas extrañas nupcias cinematográficas en que la actriz presta su rostro y la capacidad material de sus partes, mientras el director inventa el afecto o la forma de lo expresable que lo adoptan y moldean».

(Deleuze, 2012: 153).

Siguiendo con este análisis, Edgar Morin trabaja el vínculo entre el autor y la intérprete atendiendo a las diversas particularidades de la imagen filmica en *Las estrellas*. Al mismo tiempo, establece un marco comparativo entre la puesta en escena teatral con la cinematográfica. De esta manera, se muestra esquivo con ciertos planteamientos de la industria de Hollywood, a la que acusaría de dinamitar la potencialidad del primer plano, conllevando la «desteatralización» de la imagen (Morin, 1972: 105).

Esta suerte de hipertrofia del primer plano no sería más que una consecuencia del *modus operandi* de Hollywood, donde la postproducción de la imagen se encargaría de edificar el afecto, antes trabajado por el intérprete. Así, la actriz se convierte en una suerte de intermediario entre la industria y el espectador, consumidor último del producto cinematográfico. Un proceso de mecanización de la imagen que estaría determinado por los rápidos movimientos de cámara y la duración de la imagen. Junto con la fotografía y demás recursos técnicos, el maquillaje se encargará igualmente dar un nuevo significado al trabajo de la actriz, potenciando ciertas expresiones o rasgos faciales.

Todos estos elementos influyen en el enmascaramiento de la actriz, cuya subjetividad desaparece en favor del personaje interpretado. Según Morin, esta máscara que va tomando poco a poco la actriz no sería más que la expresión tácita de la belleza. De esta forma, la actriz es edificada desde el exterior, no solamente por la figura de ese autor canónico sino también por la industria. Debido a ello, el creador se multiplica y se vuelve colectivo, externalizándose a través de la proyección del deseo del espectador:

«La estrella es estrella porque el sistema técnico de la película desarrolla y escrita una proyección-identificación, que culmina en divinización precisamente cuando se fija en lo más conmovedor del mundo que el hombre conoce: un bello rostro humano».

(Morin, 1972: 120).

Atendiendo a nuestro sujeto de estudio, cabe preguntarse si las premisas de Edgar Morin serían igualmente aplicables a los realizadores seleccionados en la presente Tesis Doctoral. Para ello, retomamos el trabajo de Geneviève Sellier acerca de la representación de lo femenino en la *Nouvelle Vague*. Entre los temas centrales en el trabajo de Sellier, destaca su interés por desmitificar la «política de los autores», cuya representación de lo femenino quedaría anclada en la pasividad, sin una clara presencia de caracteres femeninos centrales y decisivos en la narración audiovisual.

Llegados a este punto, conviene aclarar a qué se refiere Sellier exactamente cuando habla de ese cine «en masculino singular». Como ya se ha comentado al principio de este epígrafe, uno de los objetivos principales de esta teórica es ahondar en la voz autoral desde una perspectiva que tenga en cuenta la dimensión sexual del relato audiovisual. En el caso de la *Nouvelle Vague*, la voz autoral sería claramente masculina, pues a excepción de directoras como Agnès Varda, son ellos quienes crean y establecen las bases teóricas.

Un protagonismo masculino que se propagaría igualmente dentro del planteamiento narrativo, donde el héroe clásico vuelve a presentarse en clave masculina. Más allá de su género, esta voz se presentaría igualmente desde lo individual, en singular. Esta referencia gramatical, a la par que simbólica, permite destacar el fuerte carácter individualista de dicho movimiento artístico al tiempo que incide, de manera reiterativa, en la univocidad del sujeto creador. Es decir, los autores de la *Nouvelle Vague* no solo tendrán en común su sexo, también su clase social, pues la mayoría proviene de entornos privilegiados.

En la línea de ese cine «en masculino singular» (Sellier, 2004:11), Sellier prolonga la línea de estudio en torno a la cuestión del cine de autor, descendiente directo del grupo de *Cahiers du Cinéma*. Al igual que sus predecesores, ensalzan el valor simbólico de la obra cinematográfica por delante de su valor económico. A pesar de su marcado carácter crítico, el cine de autor intentaría desvincular lo personal de lo político, lo social de lo íntimo, asumiendo la no rentabilidad de su cine como una marca personal (Sellier, 2004).

Frente a este discurso, los diferentes movimientos sociales que tuvieron lugar a finales de los años sesenta y principio de los setenta llevarían a las mujeres a repensar la representación de lo femenino en el cine. En aras de acabar con la fuerte masculinización del séptimo arte, mujeres como Laura Mulvey o Teresa de Lauretis trabajaron en la gestación de un nuevo lenguaje cinematográfico. En el caso francés, se luchó por buscar nuevas formas de expresión cinematográfica que superasen el carácter elitista e individualista del cine de autor y ahondasen en cuestiones de temática social y sexual.

Pese a sus intenciones iniciales, muchas acabarían renunciando a esta reformulación drástica de la imagen, ante la presión del modelo hegemónico patriarcal,

buscando una renovación del lenguaje, pero limando los aspectos más rupturistas de sus propuestas. Otras buscaron en géneros populares como la comedia reinventar el cine de autor, pero tampoco tuvieron un gran éxito entre el público. A pesar de las dificultades, son varios los nombres de directoras comprometidas que lograron dar a conocer sus obras cinematográficas, pese a no alcanzar el mismo reconocimiento que sus compañeros varones. Así, Geneviève Sellier destaca autoras como Catherine Breillat, Claire Denis, Brigitte Roüan o Laetitia Masson, cuyos trabajos habrían ayudado a construir un nuevo *modus operandi*, donde las mujeres pasarían de ser musas deseadas a sujetos, apropiándose del deseo y tomando las riendas de su propio relato.

3.3. EL CUARTO PODER: LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA.

«Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante».

(Sontag, 2014:18).

Tal y como recoge Susan Sontag en su ensayo «Contra la interpretación», la crítica como experiencia mediadora ha sido determinante en la conformación de una opinión pública desde los orígenes de la sociedad de masas. En el caso de la crítica cinematográfica, sus orígenes se remontan al ya mencionado texto de Alexandre Astruc, «El nacimiento de una vanguardia: la *Caméra stylo*», de 1948. En él, se defiende la necesidad de comprender el cine como parte indispensable de la cultura. De esta manera, Astruc pronosticaba en su artículo el ahora incuestionable poder de séptimo arte como motor social y político, actuando al mismo tiempo de reflejo y reflejante de la sociedad que lo determina.

Si bien el periodismo cultural era ya visible en la Francia de entreguerras, es en los años cincuenta cuando experimenta un notable crecimiento. Es entonces cuando publicaciones como *Opéra*, *Les Lettres Françaises*, *Arts* o *Les Nouvelles littéraires* llegan al panorama cultural galo (Blondet, 2009). Entre todas ellas, la revista *Arts* destaca por abarcar todos los ámbitos de la cultura de masas. Según Blondet, quien toma el testigo de antiguos directores de la publicación como Jacques Laurent, *Arts* se caracterizaba tanto por su amplio abanico temático como por el estilo que marcaban sus crónicas.

Siguiendo las pautas de la revista de Jacques Laurent, en 1951 nace *Cahiers du Cinéma*. Más que una mera publicación más en el mercado cultural galo, *Cahiers* se distingue por haber sido el órgano dinamizador de la corriente cinematográfica actualmente conocida como *Nouvelle Vague*. Tal y como recoge Emilie Bickerton en *Una breve historia de Cahiers du Cinéma* (2011), el carácter apolítico de los primeros años de la revista la diferenciaba de otras con una carga más ideológica, tales como *l'Écran Français* o *Positif*. Posicionamiento que iría mutando a lo largo de los años, a medida que se aproximaba la revolución estudiantil del Mayo del 68.

Según Emilie Bickerton, la primera etapa de la revista abarcaría de 1951 hasta 1959. En estos primeros años, la publicación fue gestionada por las dos voces más maduras del grupo, André Bazin y Éric Rohmer. Considerada la década fundacional de

Cahiers, en ella se fraguan textos que marcarán un antes y un después en la crítica cinematográfica, como el ya mencionado artículo «Una cierta tendencia del cine francés», que François Truffaut publica en el número 31 de la revista en 1954.

Dicho artículo se convertirá en la base teórica de la «política de los autores», una de las bases del discurso político que conformaría la *Nouvelle Vague*. El mismo Doniol-Valcroze, una de las voces determinantes en esta primera etapa, reconocería posteriormente el peso simbólico de «Una cierta tendencia del cine francés» como una de las piedras angulares de *Cahiers du Cinéma* (Bickerton, 2011). Dicho ensayo, ya trabajado en el apartado anterior, pone en cuestión la supuesta calidad cinematográfica de los directores franceses de la antigua escuela, defendiendo la necesidad de renovar el relato audiovisual francés. Una renovación donde la figura del autor como epicentro de la creación cinematográfica será clave. Frente al clasicismo francés, Truffaut defiende el trabajo de directores de Hollywood como Howard Hawks o Alfred Hitchcock.

A su vez, el marcado carácter «espiritual» de André Bazin y Eric Rohmer marcaría la línea editorial de la revista. Próximos a la moral católica, Bazin y Rohmer se distanciarán ideológicamente del carácter reivindicativo de algunos de sus más jóvenes compañeros, creando un pequeño cisma que culminará tras el estallido del Mayo del 68. Aún lejanos al clima revolucionario de finales de los años sesenta, en esta temprana etapa los integrantes de *Cahiers* conciben la crítica como un arte ajeno a toda carga ideológica. Así, buscan la esencia misma de cada obra por encima de análisis politizados, tomando el cine como un fin en sí mismo que no necesita de juicios subjetivos de quien lo mira y, por ende, lo reinterpreta.

Bajo el enfoque reflexivo que le caracterizaba, André Bazin publica en 1955 «Del festival considerado como una obligación», en el que relata a modo de crónica su propia experiencia como asistente a Festivales de Cine como el de Cannes (cuya primera edición data de 1946) o el de Venecia (cuyos orígenes se retrotraen a 1932). En dicho artículo, Bazin nos habla del Festival (conservando siempre esa inicial capital, como reforzando una suerte de carácter sacramental del mismo) no tanto como una experiencia cultural sino litúrgica. Un «ritual» cuyo epicentro simbólico no sería tanto la obra cinematográfica como expresión artística en estado puro, sino todo el espectáculo mediático que su proyección implica (Bazin, 2001).

De esta manera, dicho acontecimiento se convertiría una suerte de evento social donde el epicentro no se situaría tanto en la obra de arte sino en ese ritual de proyección que conlleva, desde las cenas de galas hasta los esmóquines de los asistentes. En este punto, Bazin destaca el carácter sacro del evento cinematográfico, que obligaría al asistente «profesional» a asistir a la totalidad de las proyecciones, eliminando la supuesta libertad de elección del espectador.

A partir de 1959 (de acuerdo a la clasificación temporal fijada por Emilie Bickerton), se inicia una nueva etapa en *Cahiers du Cinéma*, coincidiendo con el

repentino fallecimiento de André Bazin en 1958. Durante estos años, varios de sus integrantes comienzan sus carreras al frente de las cámaras, lo que les llevará a dejar su faceta de críticos en un segundo plano. Entre ellos, destaca Jean-Luc Godard, que en 1960 estrenará *Al final de la escapada*, convirtiéndose en una de los referentes claves del grupo artístico.

Coincidiendo con esta paulatina incorporación de los *cahieristas* al mundo de la realización, se producen varios cambios en su organización interna. Para empezar, la muerte de Bazin deja a Rohmer al frente de la publicación. Si bien nunca gozó de un gran reconocimiento como directivo, es en los años sesenta cuando esta situación se vuelve cada vez más insostenible. Su reticencia a publicar un artículo acerca de *Al final de la escapada* en el mismo año de su estreno le granjeará no pocas disidencias internas. Según Bickerton, uno de los principales motivos que llevará a Rohmer a retrasar la publicación de dicha reseña será su rechazo a una posible instrumentalización mediática de la revista, conllevando a una suerte de «política de las amistades» (Bickerton, 2011: 36).

Fruto de las disidencias internas, Doniol-Valcroze, Godard, Kast, Truffaut y Rivette intentarán convencer a Rohmer para que abandone su cargo directivo. Ante la negativa de Rohmer, Rivette monta su propio equipo directivo alternativo en 1962, conduciendo a *Cahiers du Cinéma* hacia una nueva etapa. Entre las novedades que traería la llegada de Rivette al frente de la directiva, cabe destacar la llegada de Louis Comolli y Jean Narboni, cuyo protagonismo al final de la década será determinante para la línea editorial de la revista. Junto con ellos, aparece también la figura de Serge Daney, quien se acabará convirtiendo en el redactor jefe en 1973.

Dos años más tarde, en 1964, la compra de la revista por Daniel Filipacchi marcará un nuevo giro editorial. Conocido por su cargo directivo al frente de la revista y programa de radio *Salut les Copains*, Filipacchi tenía igualmente bajo su cargo otros medios de masas como *Lui*, *Penthouse* o *Playboy*, enfocados al deseo masculino y donde el cuerpo desnudo de la mujer se convertía en el principal reclamo publicitario. Su llegada implicará ciertos cambios estéticos para la revista, como la sustitución de la tradicional portada amarilla por una de diferente color en función del número y año.

Siguiendo la clasificación de Bickerton, *Cahiers* entraría en una nueva etapa en 1966. Tras más de diez años de trayectoria, los debates internos dentro de la revista comienza a explotar, desembocando en conflictos externos. Uno de los dilemas que se plantean en el seno de la publicación es la de definir qué obras pueden ser consideradas dentro de la «política de los autores» y cuáles se quedarían afuera. Si bien en un principio se prima el valor absoluto de la obra de arte por encima de valoraciones, poco a poco el criterio de los redactores vira hacia la interpretación analítica más subjetiva.

Es precisamente en 1966 cuando coinciden dos controvertidos estrenos filmográficos. Por un lado, *La Religiosa* de Jacques Rivette es censurada por su anti-clericalismo, tras las fuertes denuncias de asociaciones educativas y religiosas que ven el filme como una ofensa a los valores cristianos. Por otro lado, *Un hombre y una mujer* de Claude Lelouch es percibida como una intrusión en el canon de la «política de los autores».

En el caso de *Un hombre y una mujer*, el devastador artículo de Comolli acerca del filme de Lelouch se convierte en la precuela de ese inminente manifiesto de 1969 «Cine/Ideología/Crítica» que publica en *Cahiers* junto con Narboni. En su crítica a *Un hombre y una mujer*, Comolli arremete contra el estetismo vacuo del que acusa a la película.

Para Comolli, al igual que para muchos de sus compañeros, la condición de autor iría más allá del mero reconocimiento técnico que implica escribir y dirigir una obra cinematográfica. Este posicionamiento le llevaría a considerar la figura de Lelouch como un fraude para la «política de los autores». Según el crítico, Lelouch se limitaría a imitar vagamente la técnica y estética godardiana, adaptándola a los gustos estándares del mercado cinematográfico (Bickerton, 2011).

Esta marcada línea beligerante de Comolli se vuelve patente en «Cine/Ideología/Crítica» publicado conjuntamente con Narboni en 1969. El ensayo no solo marcará una nueva etapa en la revista, sino que se acabará convirtiendo en referente teórico y reflejo político de la crítica cinematográfica actual. En él, se establecería un método científico de análisis cinematográfico que permitiese diferenciar entre aquellas películas realizadas bajo la influencia del sistema dominante, ergo comercial; y aquellas otras que se alejasen de las premisas vertidas desde la sociedad de masas. O lo que es lo mismo, que supusiesen una suerte de desafío ideológico al poder.

Un planteamiento que, como se puede observar, distaba bastante de la línea de la revista en sus primeros años, donde primaba el valor intrínseco del film como obra de arte en sí misma más allá de la interpretación subjetiva del crítico. De esta manera, la línea editorial de Bazin y Rohmer dejaba lugar a un nuevo periodo donde el filme en sí mismo ya no es lo más importante, sino las condiciones que lo determinan y el público al que está dirigido.

Este marcado carácter revolucionario de «Cine/Ideología/Crítica», junto con la línea maoísta de integrantes como Jean-Luc Godard, no acabó de cuajar con los parámetros editoriales de la nueva directiva de la revista. Recordemos que desde 1964 *Cahiers* había pasado a manos de Daniel Filipacchi, cuyo perfil empresarial distaba bastante del tono militante profesado por los integrantes de la plantilla. Cansado de la politización cada vez más latente en la redacción de *Cahiers*, Filipacchi opta por poner a la venta la publicación en 1969.

En 1970, *Cahiers* vuelve al mercado convertido en un medio independiente. Con un enfoque notablemente marxista, nombres de las primeras generaciones como François Truffaut se desligan del medio, descontentos ante la alta politización de *Cahiers*. El viraje ideológico y editorial definitivo tiene lugar en 1972, cuando el comité editorial de Doniol-Valcroze, Kast y Rivette desaparece de la cabecera. Pese a los intentos de la nueva directiva, la nueva línea editorial de la revista, próxima al marxismo, no conseguía conectar con su público, llegando a perder aproximadamente 11000 lectores desde 1970 hasta 1973 (Bickerton, 2011). Un descenso continuo de la demanda que permitirá a *Positif* consolidarse como uno de los rivales más fuertes.

Ajenos a la cuestiones del mercado, el equipo de *Cahiers* refuerza el tono militante ya presente en el ensayo de Narboni y Comolli de 1969. Así, la escuela soviética de los años veinte (entre los que se podría destacar, entre otros, a Lev Kuleshov o Dziga Vértov) se afianza como uno de los referentes centrales. Todo ello respondería a la búsqueda del equipo directivo por crear un nuevo método de análisis cinematográfico. De esta manera, se da prioridad a la consideración del arte como un medio en sí mismo, ajeno a cuestiones historiográficas o sociológicas.

En 1974, la directiva de la revista vuelve a renovarse: Comolli y Narboni abandonan la cabecera y en su lugar los substituyen Serge Daney y Serge Toubiana. Un cambio que no tardará en hacerse notar en la línea editorial, pasando del marcado carácter militante de sus predecesores al enfoque más periodístico de Toubiana y Daney, antiguos redactores del diario galo *Libération*.

En esta nueva etapa, destacará la influencia de pensadores postestructuralistas como Michel Foucault, Jacques Rancière o Gilles Deleuze. Una renovación teórica que conllevará igualmente una mayor apertura hacia la cultura audiovisual, redefiniendo los límites de la «política de los autores» y reconciliándose con esa fascinación inicial por Hollywood. Prueba de ello serán las críticas a *Pinocho* y *Tiburón* que aparecerán en el número de marzo de 1976 (Bickerton, 2011). A su vez, el peso teórico de Foucault se hará notar en un mayor interés por las cuestiones de temática social, desde el racismo hasta la lucha de clases en los barrios más marginales de Francia.

La presencia de Daney al frente de *Cahiers* no tardará en hacerse notar. Ese mismo año, publica una serie de cuatro artículos bajo el título de «Función crítica». En ellos, cuestiona el rol del crítico en la sociedad de masas, abordando el discurso marxista de los últimos años desde una perspectiva semiótica y próxima al estructuralismo. Más allá de elaborar juicios de valor, propone un análisis

cinematográfico que tenga en cuenta al lector y que supere el discurso meramente teórico al que ciertos redactores de la revista se adscribían¹².

En el primer artículo, publicado en el número 248 de *Cahiers du Cinéma* (enero de 1974), Daney diferencia dos elementos clave en el relato filmico: lo político y lo estético. Dos realidades, tal y como él mismo las define, que deben ser tenidas en cuenta de manera equidistante a la hora de elaborar el análisis de la obra cinematográfica. A su vez, pide al crítico que diferencie entre aquello que se dice de su contexto, es decir, de quién lo dice y de cómo y cuándo lo dice.

En número 249, Daney presenta su segundo artículo sobre la función de la crítica. En esta ocasión, se centra en el concepto de ideología, tan presente en el materialismo analítico de los años sesenta. Según Daney, el problema de ciertos críticos es su reticencia a aceptar que lo ideológico no se hallaría únicamente en el discurso dominante de los poderes fácticos, sino también en la propia izquierda. Así, la falta de asunción por parte del autor de la propia ideología presente en su discurso le impediría abordar el análisis cinematográfica de forma plena.

En esta línea, hace un llamamiento a su equipo de redacción para que escuchen las necesidades del lector y no se limiten a imponerle una cierta visión sobre la realidad socio-política reflejada en la obra cinematográfica. Para ello, Daney parece recurrir al ensayo *Mitologías* (1957) de Roland Barthes, al referirse a aquellos productos culturales elaborados desde el sistema dominante como productos «ideológicos» y «mitificados» (Daney, 2001: 106). Una vez asimilado el producto cinematográfico en tanto que mito, la crítica tomaría el filme como una realidad construida en sí misma, lo cual implicaría una aproximación al público desde la horizontalidad del diálogo y no desde la mera imposición ideológica.

En su tercer artículo sobre la función crítica, recogido en el número 250, Daney retoma la necesidad de abarcar la cuestión ideológica desde un enfoque transversal que tenga en cuenta el contexto del que emana. Para ello, toma el ejemplo de Louis Malle y su capacidad para analizar la ocupación nazi en *Lacombe Lucien*, filme de 1974. Para Daney, Malle no sería tanto el cineasta de lo «inexplicable» sino de lo «inexplicado» (Daney, 2001: 111). Así, el logro de Malle residiría en haber conseguido reflejar no solo la ideología fascista, sino también la ideología de la resistencia francesa. Al mostrar las dos realidades del conflicto, el realizador lograría alcanzar una mirada de conjunto que superaría la interpretación subjetiva de los hechos acaecidos.

En su cuarto y último artículo, publicado en el número 253 de la revista, Daney retoma el análisis de *Lacombe Lucien* para invitar a los integrantes de *Cahiers du Cinéma* a crear un nuevo relato, superando la unicidad del discurso ideológico de la

¹² Este interés por la figura del lector lo recoge también Colin McCabe en *Godard, un retrato del autor en los setenta* (2003) al reconocer que la teoría de autor sustentada dentro del círculo de *Cahiers* sería «la única teoría de autor formulada desde el punto de vista de la audiencia» (MacCabe, 2003: 75).

izquierda. Así, Daney considera al protagonista de Lacombe Lucien como la clave narrativa para mostrar todas las aristas del conflicto. A través de Lucien, Malle lograría separar el relato en sí de la voz narrativa. Al presentarnos a Lucien como un joven con preocupaciones propias ajenas a la cuestión política, se logra visibilizar la realidad del pueblo francés por encima del relato ideológico del nazismo. De esta manera, el espectador obtendría dos relatos complementarios: el de la ocupación nazi como acción y el de la respuesta del pueblo francés como reacción.

Como se puede observar, Daney pondría el acento en la necesidad de escuchar y de tener en cuenta al lector por encima de toda cuestión ideológica del texto filmico. En este punto, Bickerton define a Daney como uno de las voces más tenaces del medio, con gran capacidad para discernir entre las películas que se merecían un espacio en la crítica de las que no. Pese a sus intentos por unificar las discrepancias en el seno de su equipo, Daney se ve superado por las circunstancias y deja la revista en 1981.

En esta línea, cabe decir que el criterio de selección en la revista distaba de ser unánime. Entre otros, Alain Bergala apostaba por retomar el perfil teórico de los primeros años de la revista, buscando la sobriedad estética y un perfil más austero. Mientras tanto, Serge Toubiana mostraba más interés por el alcance mediático de *Cahiers*, contabilizando el aumento de suscripciones como una señal de la calidad intrínseca de la misma, más allá de su contenido.

Como broche a este breve resumen de los primeros treinta años de la revista, cabría mencionar dos cambios notables en el contexto mediático de los años 70. Por un lado, la televisión pasa de ser un mero entretenimiento familiar a convertirse en un referente mediático para las nuevas generaciones. Por otro lado, la emergencia de la figura del «consumidor de cultura» (Bickerton, 2011:104) en el panorama nacional exigiría replantear el rol del lector o suscriptor como agente determinante en la configuración de los contenidos.

Un suscriptor que, dicho sea de paso, era generalmente considerado en masculino singular. En este punto, conviene confrontar al relato imperante de *Cahiers* las voces de aquellas que creían que otra lectura del filme era posible. Una visión que en este caso toma el marco referencial de Occidente, siendo conscientes de todas aquellas realidades disgresivas que quizá no se conocen en nuestra Academia por el peso colonizador de la cultura occidental, tal y como recogían George Duby y Michelle Perrot en «Escribir la historia de las mujeres» (Duby; Perrot, 2000).

Al mismo tiempo que la revolución juvenil del mayo del 68 superaba los límites de la política para volverse a su vez una revolución cultural, la toma de conciencia social llegaba también al feminismo. Un cuarto de siglo después de que Simone de Beauvoir publicase *El segundo sexo* (1949), la necesidad de replantear un nuevo relato de lo femenino llegaba también a la escena cinematográfica.

Si bien son múltiples los artículos y ensayos publicados en los años setenta en torno a la cuestión de género, conviene destacar entre todos ellos «Placer visual y cine narrativo», publicado en la revista *Screen* por Laura Mulvey en 1975. En él, su autora busca construir un nuevo modelo de narración cinematográfica, rompiendo con los códigos *lacanianos* que relegarían a la mujer a un segundo plano. Con todo, su trascendencia residiría no solo en la calidad intrínseca del mismo, sino por la diversidad de respuestas que generaría entre seguidores y detractores.

Más allá de lo polémico de dicho ensayo, «Placer visual y cine narrativo» se ha convertido en la piedra angular de la respuesta feminista a la crítica y el cine occidental, marcado por la escuela de Hollywood. Tal y como recogen Eva Parrondo y Tecla González-Hortigüela en «Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo», el interés en este ensayo radicaría no solo en su controvertido contenido, sino también en su valor historiográfico, reflejo de una época convulsa tanto en el plano teórico como social.

En este punto, un de los objetivos principales de «Placer Visual o cine narrativo» sería reinterpretar los parámetros lacanianos desde un enfoque feminista. Un trabajo de disección interpretativa realizado en torno al filme de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958). Para ello, propone una lectura de la obra cinematográfica que tenga en cuenta tanto el factor sociológico, reflejando la opresión estructural hacia las mujeres dentro del sistema patriarcal; como el psicoanalítico, elevando el análisis más allá de lo puramente perceptible en la película.

En esta línea, el trabajo de Mulvey no deja de ser una suerte de revisión del estudio psicoanalítico que Claire Johnston realiza en su obra *Cine de mujeres o cine combativo* (1973). En ella, se posiciona en contra del análisis cinematográfico que toma la sociología como referencia base de su trabajo. Un planteamiento que, según Johnston, caería en el mero análisis de unos arquetipos de género que no siempre coincidirían con las representaciones de lo femenino proyectadas en la sala de cine.

Fruto de la polémica causada por su ensayo de 1975, Mulvey presenta en 1981 «Reflexión acerca de «Placer visual y cine narrativo» inspirada en *Duelo al Sol* de King Vidor (1946)». Dicho artículo es una suerte de autocritica en la que la autora reflexiona acerca de los posibles puntos débiles de su interpretación feminista del psicoanálisis y de la industria del cine.

El ensayo se centra principalmente hacia una de las críticas vertidas sobre su texto de 1975: el hecho de que en «Placer visual y cine narrativo» parece obviarse la posibilidad de una mujer como espectadora, configurando el análisis revisionista desde la mirada masculina. Para resolver esta ausencia inicial de la mirada femenina, Mulvey toma como ejemplo el caso de la heroína de *Duelo al Sol*, Pearl. Retomando su diálogo con Freud y citando igualmente a Vladimir Propp, incide sobre cómo al personaje

femenino se le imponen dos vías: la del matrimonio y la familia y la de la resistencia a ese rito social.

Ya en 1979, la revista *Frameworks* publicaba el ensayo «Cine feminista y de vanguardia» de Laura Mulvey. En él, su autora presenta un análisis pormenorizado de la situación de las mujeres dentro de la industria cinematográfica. Si bien destaca el logro de esa incipiente genealogía feminista del audiovisual, señala igualmente la necesidad de seguir trabajando en equipo a través de la autocrítica. En esta línea, Mulvey considera esencial la construcción de un relato feminista cinematográfico propio que suponga una resistencia real a la hegemonía de Hollywood.

Si bien el canon de la crítica cinematográfica ha sido establecido desde la óptica patriarcal del hombre en masculino singular, no fueron pocas las voces femeninas que irrumpieron desde los márgenes para dar su propia visión del discurso cinematográfico. El mismo artículo de «Placer visual y cine narrativo» no se comprendería sin la creación en 1972 de la publicación de la revista estadounidense *Women and Film*, precursor en la perspectiva cinematográfica de género. Gracias al trabajo de ellas y de otras tantas como Ann Kaplan, Molly Haskell o Teresa de Lauretis, la crítica parece abrirse hacia nuevos enfoques en los últimos años.

3.4. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA FÍLMICA Y LA CONSUMIDORA AUDIOVISUAL.

«Dentro del lenguaje crítico, la mujer se representa como la innombrable otredad resistente del papel/lienzo, el signo de la absoluta no significación. El desnudo femenino, dentro del patriarcado, pues, significa que la mujer/superficie ha sido colocada bajo el gobierno del estilo del varón».

(Nead, 2013: 97).

Las palabras de Lynda Nead, recogidas en su obra *El desnudo femenino*, nos sirven de guía para comprender hasta qué punto las artes plásticas han jugado un papel determinante en la cosificación de lo femenino como objeto de deseo desposeído de subjetividad. Una subjetividad que le sería reservada al creador de la obra en sí. Como ya se ha mencionado en los epígrafes destinados al análisis de los arquetipos femeninos, el cine toma del arte plástico las bases técnicas y estéticas sobre las que construirse. Una correlación que llega hasta puntos consanguíneos, como es el consabido caso de Pierre-Auguste Renoir, figura clave del impresionismo; y de su hijo Jean, que llevaría el estilo pictórico de su padre al celuloide con obras como *Una partida de campo* (1946).

Tras haber presentado en el epígrafe anterior los puntos clave de *Cahiers du Cinéma*, es momento de ir más allá del filme y de su interpretación mediada para abordar el proceso de recepción en sí mismo. Tal y como afirma Jacques Aumont en su obra *Límites de la ficción* (2014), la figura del espectador cinematográfico¹³ compartiría ciertos elementos con la del lector de un cómic o el público de un obra de teatro. En el caso del cine, las condiciones generadas por la sala de proyección permitirían al espectador adentrarse de pleno en el relato cinematográfico, asumiendo la ficción como real. Una ficción que hallaría su término una vez finalizada la película (Aumont, 2014).

Extrapolando las conclusiones de Aumont, se podría definir el proceso de recepción como una suerte de contrato entre el creador, que nos invita a entrar en su relato; y el espectador, que asume la ficción audiovisual propuesta como propia y real. En este diálogo semánticamente establecido desde el masculino singular, cabe preguntarse si hay un lugar para lo femenino, o simplemente, para las otras categorías de género que se alejen sustancialmente de la codificación binaria del lenguaje.

Es por ello que, en este epígrafe, se busca no tanto una descripción técnica de los procesos de recepción sino una explicación de su *masculinización*. Si bien es cierto que el peso del patriarcado en nuestra sociedad ha conllevado la consiguiente invisibilización de las mujeres en tanto que creadoras artísticas y mediadoras culturales,

¹³ Como ya se indica en el título de su obra, Aumont hace referencia exclusiva al espectador del cine de ficción, pues las características intrínsecas del documental determinarían un proceso receptivo diferente.

su presencia económica como potenciales consumidoras ha sido reconocida desde las escuelas de comercio y las agencias de publicidad. Tal y como recogía Nancy F. Cott en «Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte»¹⁴:

«Los especialistas en publicidad y marketing suelen referirse al consumidor con el pronombre «ella». Innumerables publicaciones de la década de los veinte citan la estadística según la cual las mujeres realizan el 80 por 100 de las compras al por menor. Los economistas que se ocupan de este campo celebraron el nexo anunciando que, de las tareas del ama de casa, la del consumo era la reina. «Su trabajo más importante - anunciaba uno – es éste de directora de las relaciones familiares y del consumo familiar». Aun cuando las múltiples consecuencias de la publicidad sobre la percepción y la conducta humana no admiten una medición exacta, está claro que la mayoría de los anuncios se dirigían a las mujeres, que presumiblemente absorbían sus ofertas en «dosis» mayores que los hombres».

(Cott, 1993: 104).

Tal y como recogen las aportaciones de Cott, desde los inicios de la publicidad el rol protagonista de la mujer como consumidora ha sido clave en el desarrollo y afianzamiento de la sociedad de la imagen. Una realidad que no concuerda con la cinematográfica, en la que la mujer ha sido obviada como espectadora y consumidora de imágenes en gran parte de los estudios cinematográficos centrados en el proceso de la recepción.

Esta paradoja podría quizá explicarse retomando la diferenciación entre el ámbito de lo público y de lo privado, explicada en el epígrafe «Acerca de la musa». Perteneciendo las tareas de limpieza y el cuidado de pequeños y ancianos al ámbito de lo doméstico, el reconocimiento de la mujer como consumidora estaría limitado al ámbito del hogar y, por ende, de lo privado. Sin embargo, el cine, en tanto que industria cultural, pertenecería al ámbito de lo público, espacio denegado a la mujer desde el sistema patriarcal.

Esta denegación a la mujer de su rol como espectadora y sujeto activo del relato audiovisual comenzaría a ser puesta en cuestión por el feminismo anglosajón a partir de los años setenta. Una revisión que llegaría en tres tiempos, reconociéndosele así su papel como creadora audiovisual, crítica de cine y, finalmente, espectadora. Ahora bien, aun asumiendo la necesidad de desmasculinizar los estudios cinematográficos, las propias teóricas asumían la complejidad estructural implícita en la generación de un nuevo sistema referencial cinematográfico.

¹⁴ Dicho ensayo se encuentra publicado en la obra colectiva de *Historia de las mujeres: siglo XX*, coordinado por Françoise Thébaud. Dicha obra forma parte de la colección *Historia de las mujeres*, dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot.

En esta línea, Laura Mulvey reconocía en «Reflexión acerca de «Placer visual y cine narrativo» inspirada en *Duelo al Sol* de King Vidor (1946)» la dificultad para desterrar la configuración lacaniana del deseo a favor de una teoría de la recepción en femenino plural. Si bien el feminismo no parecía tener problemas para cuestionar la concepción del espectador desde el masculino universal, el dilema parecía surgir a la hora de construir de cero una nueva narración que lograrse romper con los parámetros patriarcales del deseo.

En esta línea, Ann Kaplan publicaba en 1983 «¿Es la mirada masculina?». En él, la autora propone a las lectoras una nueva vía que supere la narrativa tradicional construida en torno al poder masculino. En este sentido, buscaría ir más allá del mero análisis introspectivo, indagando en la construcción social y política de la mirada masculina como agente determinante del deseo. Un análisis que conjugaría el enfoque psicoanalítico, ya presente en los ensayos de Claire Johnston y Laura Mulvey (aunque desde diferentes perspectivas); con la sociología, al tomar esa «mirada masculina» como una construcción determinada en el seno de la sociedad occidental.

En este sentido, el artículo discurre en torno a dos cuestiones centrales: qué hay detrás de esa mirada masculina y cómo se vertebra dicha mirada. Es decir, por un lado Kaplan busca saber, en clave psicoanalítica, el origen simbólico de ese deseo masculino, para así poder superarlo y construir un nuevo planteamiento del *eros* donde lo femenino se vuelva visible más allá de la proyección masculina. Por otro lado, subyace en el texto una necesidad sociológica por conocer el modo en el que dicho deseo se ha ido configurando a lo largo de la historia del arte (y por ende, del cine en sí mismo).

En cierta manera, Kaplan buscaría ir más allá de Laura Mulvey, ahondado en la raíz misma de la cosificación de la mujer en el relato cinematográfico. Un planteamiento que resolvería contando tanto con la escuela del psicoanálisis, que respondería a ese «qué» más simbólico; como con el enfoque estructural, centrado en torno a ese «cómo», esto es, a la configuración de la mirada masculina desde la perspectiva sociológica.

Ambas perspectivas serían necesarias para comprender el peso sistémico del sistema dominante (recuperando los argumentos de Comolli y Narboni de su texto de 1969, «Cine/Ideología/Crítica») en la construcción del relato audiovisual. Así, Kaplan defiende el uso, o más bien la apropiación desde el feminismo, del psicoanálisis como herramienta para hacer frente a dicho sistema capitalista (Kaplan, 1983). Un capitalismo simbolizado en el poder fáctico de Hollywood, agente determinante en la configuración (o más bien re-configuración) de los arquetipos de género a lo largo del siglo XX. Parafraseando a la autora, las estructuras sociales sobre las que se sostendría Hollywood responderían a las bases de la ideología patriarcal, responsable en último término de las relaciones de poder entre lo masculino y lo femenino (Kaplan, 1983).

Este cuestionamiento en doble vía lleva a Kaplan a formular una tercera pregunta: si lo masculino ocupa el lugar del sujeto como portador de la mirada, ¿puede la mujer apropiarse de la mirada masculina, leyéndose ella misma como sujeto de deseo? En el caso de que dicha reconfiguración fuese posible, plantea una cuarta cuestión ¿podría la mujer disfrutar plenamente de ese erotismo *voyeur* desde la plena condición de sujeto activo?

En este punto, Kaplan retoma el análisis del melodrama como ejemplo práctico que dejaría un cierto protagonismo a la mujer. Reconociendo el carácter familiar de dicho género cinematográfico, Kaplan se suma a Laura Mulvey al reconocer una suerte de adoctrinamiento estratégico patriarcal dentro del melodrama. Lejos de defender postulados feministas, el melodrama optaría por reforzar los arquetipos de género. De esta manera, la mujer acabaría asimilando su propia cosificación y confundiendo este estado de eterna acompañante (o complemento) del hombre con el rol activo del héroe, reservado a lo masculino (Kaplan, 1983).

Dentro de esta auto-asignación como suplemento de lo masculino, se deduciría la imposibilidad de la mujer para apropiarse de su propio deseo. Al leerse dentro de los arquetipos de género patriarcales, la condición de agente activo del deseo queda imposibilitada. Mientras que ella asume la condición de objeto de deseo, el hombre no solo se convierte en sujeto activo y portador de la mirada, sino que podría incluso llegar a sentir placer de un eventual intercambio de la mujer anhelada con otro hombre (Kaplan, 1983).

Ahora bien, en el caso de que la mujer lograra superar esta barrera estructural y adueñarse de su propio deseo, cabe preguntarse si esta asunción de la función de sujeto activo seguiría leyéndose dentro de los cánones clásicos de la masculinidad. Es aquí donde Kaplan puntualiza:

«Por consiguiente, hemos llegado a un punto en el que debemos cuestionarnos la necesidad de la estructura de dominancia-sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (literalmente), pero poseer y activar la mirada, dado nuestro lenguaje y la estructura de nuestro inconsciente, es estar en una posición «masculina¹⁵».

(Kaplan, 1983: 30).

Dada la indudable influencia del lenguaje como conformador de identidades y del psicoanálisis como reflejo y reflejante de nuestro inconsciente, para Kaplan sería casi imposible lograr salir de ese modelo dicotómico del deseo. Por consiguiente, es a través de lo masculino que la mujer podría posicionarse como sujeto que desea y portadora de

¹⁵ Traducido al español del inglés original por la autora.

la mirada. Así, la mirada masculina comportaría a su vez el poder de acción y de posesión, del que estaría desprovista la femenina.

En última instancia, Kaplan señala cómo la cosificación y sexualización del cuerpo femenino iría más allá de una mera cuestión simbólica. Reduciendo a la mujer a la condición de objeto, la mirada masculina la eleva en tanto que mito y la reduce en tanto que foco de su deseo. Una reducción binaria a través de la cual el psicoanálisis, y por ende el sistema patriarcal, lograría aniquilar el temor que le produciría lo femenino (Kaplan, 1983).

Con el fin de comprender en profundidad esa carga simbólica implícita en la mirada masculina, se propone a continuación un análisis en paralelo entre el poder fáctico de la mirada masculina y el concepto de «*assujettissement*» o «sometimiento», establecido por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Para ello, se tomará como referencia el ensayo de Judith Butler «Sometimiento, resistencia, resignificación. Entre Freud y Foucault», recogido en su obra *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (2001).

Tal y como se ha precisado anteriormente, la «mirada masculina» iría más allá del mero acto de mirar, ya que el mismo gesto en sí lleva implícito el poder simbólico de dominar a la otra persona. Así, la mujer sería no solo percibida, sino también poseída por y desde el deseo del otro. Esta duplicidad simbólica se hallaría también en el caso del «sometimiento» de Foucault, ya que como Butler afirma «el «sometimiento» denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción» (Butler, 2001:95). Es decir, a ese «sometimiento», al igual que a la mirada masculina, no lo definiría únicamente el gesto en sí, sino también el proceso por el cual el individuo alcanzaría tal estado.

Siguiendo con su análisis de *Vigilar y Castigar*, Butler recoge la figura alegórica de la «psique» como cárcel para el cuerpo. Así, la «psique» (comprendida como la internalización del sistema dentro del ser humano) despojaría al cuerpo de toda libertad, condicionando al individuo a permanecer inmóvil bajo el peso de la norma. Ahora bien, entendiendo que también desde esta el individuo podría hallar una suerte de resistencia a la opresión que ejerce sobre él el sistema, la autora se cuestiona por qué Foucault negaría toda posibilidad de resistencia en su discurso. En este sentido, Butler hace mención a *Historias de la sexualidad* para profundizar en torno al peso que ejercería el poder sobre el cuerpo para Foucault:

«Esta formulación sugiere que el poder no sólo actúa *sobre* el cuerpo, sino también *dentro* del cuerpo, que el poder no sólo produce las fronteras del sujeto, sino que también impregna su interioridad. Esto último nos hace pensar que hay un «adentro» del cuerpo que existe previamente a la invasión del poder. Pero si aceptamos la exterioridad radical del alma, ¿cómo hemos de interpretar la «interioridad» en Foucault?».

(Butler, 2001:102).

En este punto, continua interrogándose acerca de la naturaleza de dicha «interioridad», concluyendo que se trataría de un «cuerpo material ontológicamente distinto de las relaciones de poder que lo toman como lugar de investidura» (Butler, 2001: 102). Así, a través de este «cuerpo» o «interioridad», el sistema hallaría la manera para moldear al individuo que lo porta a la rigidez de la norma. Tal y como recoge Butler más adelante en su ensayo, la prisión simbólica del cuerpo «se materializa en la medida en que está *invertida de poder*» (Butler, 2001:104).

Recuperando las explicaciones de Kaplan en torno a la configuración de la mirada masculina, se podría extraer otra vez un paralelismo entre esa «interioridad» que sirve de medio y modo de opresión a la mirada masculina y su capacidad no sólo para determinar un vínculo de deseo entre lo masculino y lo femenino sino también una relación de poder. Por consiguiente, a través de la mirada masculina la mujer asumiría su rol de acompañante, así como la total imposibilidad de acceder al deseo a través de otra vía que no sea la masculina (recuérdese aquí que, para leerse como sujeto activo deseante, la mujer ha de asumir lo masculino como propio).

Lo interesante aquí es cómo Butler, una vez aclarado el término de «sometimiento», va más allá de los planteamientos de Michel Foucault para afirmar que, en su opinión, el cuerpo no jugaría tanto un rol de construcción y determinación del individuo (tal y como Foucault defiende) sino que supondría «una destrucción a raíz de la cual se forma el sujeto» (Butler, 2001:105).

Extrapolándolo al proceso receptivo, quizá podría verse la asunción de la mirada masculina por parte de la mujer como una posible ruptura con el sistema patriarcal. Es precisamente esta búsqueda de la mirada propia la que se reflejaría igualmente en ese «cine combativo» que defendía Laura Mulvey en su ensayo de 1979 «Cine feminista y de vanguardia». En este caso, la toma de conciencia feminista permitiría ir más allá de esa apropiación de la mirada, construyendo una con identidad y significado propio.

En esta búsqueda de la mirada cinematográfica feminista, Teresa de Lauretis constituye una de las referencias a tener en cuenta. En su obra de 1984 *Alice ya no. Feminismo, semiótica, cine* establece que la sexualización bajo la que se presenta a la mujer dentro del relato cinematográfico no sería más que la extrapolación de las continuas y diversas opresiones que la condicionan social, política y culturalmente dentro del sistema patriarcal en el que habita.

La obra está estructurada en torno a seis ensayos independientes pero con un objetivo en común: demostrar cómo la articulación en masculino singular del discurso cinematográfico impide a las mujeres sentirse identificadas en tanto que sujetos activos con la proyección de lo femenino que se refleja en el relato audiovisual. Con este fin, Teresa de Lauretis diferencia entre «la mujer», o la proyección masculina de lo femenino dentro del relato cinematográfico; y «las mujeres», término con el que la

autora se refiere a las que se leen en femenino pero no acaban de identificarse con esa ideal de feminidad que el cine les ofrece (De Lauretis, 1984).

A pesar del carácter propio e independiente de cada uno de los seis ensayos que componen la obra («A través del espejo», «Imaginando», «Nieve en la etapa edípica», «Aquí y ahora», «Deseo y narrativa» y «Semiótica y experiencia»), cabe destacar ese doble enfoque metodológico que la vertebraba, conjugando el análisis semiótico del discurso con el psicoanálisis. En el caso que nos ocupa, nos centraremos en «A través del espejo». En él, De Lauretis parte de la novela de Italo Calvino *Ciudades invisibles* (1972) para trazar una suerte de retrato de la mujer dentro del sistema audiovisual, confrontando la construcción arquetípica de lo femenino que se refleja en el relato cinematográfico con la realidad de las mujeres a las que representa.

Si bien en este capítulo se abordan temáticas tan variadas como la construcción del discurso cinematográfico desde la semiótica o la convergencia del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y de los postulados de Jacques Lacan en su rechazo a lo femenino como sujeto, lo que interesa en este punto es cómo Teresa de Lauretis afrontaría la cuestión de la sexualidad femenina, entendida como la exteriorización final de la proyección del *eros* masculino sobre el cuerpo de la mujer.

En la línea de Ann Kaplan, Teresa de Lauretis afirma que al cine dominante (entendido este como la oposición a ese cine combativo del que hablaba Laura Mulvey en *Framework*) le interesaría reforzar la imagen de la mujer como acompañante del héroe. Una figura que recogería los arquetipos clásicos de género y que estaría fuertemente vinculada con su función reproductora, indudablemente asociada a la maternidad y al cuidado del hogar. Todo ello lleva a De Lauretis a afirmar que para el estructuralismo «las mujeres son objetos cuyo valor está fundado en la naturaleza» (De Lauretis, 1984: 19).

Es precisamente esta función reproductora la que marcaría de base la diferencia estructural y semántica entre la mujer y el hombre. En este punto, la teórica retoma los postulados de Lévi-Strauss para explicar cómo desde el estructuralismo se ha potenciado la invisibilización de la mujer en el relato audiovisual. En su obra *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), Lévi-Strauss establecería como valor máximo de lo femenino su capacidad de dar a luz. A través de su rol de madre gestante y cuidadora, la mujer posibilitaría la cohesión y crecimiento del grupo social al que pertenece.

Otro de los puntos que Teresa de Lauretis extrae de la obra de Lévi-Strauss es el poder simbólico del intercambio de la mujer en la sociedad. Un intercambio que, tras la instauración del modelo de familia nuclear en el siglo XIX¹⁶, quedaría fijado a través

¹⁶ Tal y como recoge Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, tras la Revolución Industrial se produciría un cambio en la configuración social de la familia, quedando reducida al núcleo familiar de padres e hijos.

del contrato matrimonial. Un hecho social donde ella quedaría condicionada a ser un mero objeto, en tanto en cuanto son los hombres quienes decidirían su futuro acompañante y su devenir como madre y esposa. Un intercambio que se daría también a nivel simbólico como musa u objeto de deseo dentro de la industria cinematográfica¹⁷.

Así, al tiempo que se le imposibilitaría toda posibilidad de «devenir sujeto» (retomando el planteamiento de Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*), la mujer es desplazada de la sexualidad como sujeto activo, quedado dicho rol reservado a la figura masculina, portador en última instancia de la mirada y, por ende, del deseo.

Es en este punto donde la autora incorporaría los preceptos del psicoanálisis a su ensayo. Al comparar las máximas del Claude Lévi-Strauss con las de Jaques Lacan, Teresa de Lauretis considera paradójico la forma en la que ambas teorías reducen a la mujer a la calidad de objeto a la vez que la elevan como musa y madre. Una contradicción que, como se ha visto anteriormente, ya recogía Ann Kaplan en su disertación sobre la «mirada masculina»:

«Decir que la mujer es un signo (Lévi-Strauss) o el falo (Lacan) es equiparar a la mujer a la representación; pero decir que la mujer es un objeto de intercambio (Lévi-Strauss) o que ella es lo real, la Verdad (Lacan), implica que su diferencia sexual es un valor basado en la naturaleza, que preexiste o excede lo simbólico y la cultura¹⁸».

(De Lauretis, 1984:24).

Inciendiando directamente en la cuestión de la sexualidad y de su representación, para Teresa de Lauretis la fragmentación del cuerpo femenino en el cine, más concretamente en la pornografía, respondería a la necesidad última del sistema de despojar a la mujer de toda posible autonomía. A través de su desnudo, enmascarado tras el maquillaje y la iluminación, la actriz deja de ser sujeto para convertirse en la prolongación erótica y fetichista del director o espectador masculino:

«La fragmentación y fabricación del del cuerpo femenino, el juego de la piel y el maquillaje, desnudo y vestido, la constante recombinación de los órganos como términos equivalentes de un combinatorio no son más que la repetición, dentro de la escena erótica, de las operaciones y técnicas del aparto».

(De Lauretis, 1984: 26).

¹⁷ Tal y como recogía Edgar Morin en *Las estrellas* (1972), el valor de la actriz en el «*star system*» no siempre estaría vinculado a su potencial como actriz y sujeto activo. En el caso de actrices como Brigitte Bardot, su valor intrínseco no dependería tanto de sus dotes actorales sino por la fetichización que su apariencia despertaría entre el público masculino (Morin, 1972).

¹⁸ Traducido al español del inglés original por la autora.

Un condicionamiento a lo pasivo que, según de autora, estaría relacionado con la configuración del cine como instrumento de dominación capitalista para reproducir las estructuras de opresión dentro de la pantalla. Ante la presencia inmutable de la mirada masculina, la mujer quedaría relegada al rol de lo pasivo al otro lado de la cámara. Desposeída de toda acción, la mistificación de la mujer estaría relacionada con la dialéctica visual de la erótica en el cine. En tanto que prolongación del deseo masculino, la mujer quedaría reducida a lo etéreo e inalcanzable. Una fantasía proyectada desde la mirada del hombre que difícilmente se correspondería con la eventual espectadora.

Como punto final a este breve epígrafe, cabría retomar las controvertidas disgresiones de Luce Irigaray en su obra *Espéculo de la otra mujer* (2007). En ella, Irigaray revisa los postulados de Jacques Lacan desde el feminismo de la diferencia. Si bien el uso que la autora hace del lenguaje como herramienta de deconstrucción de la teoría psicoanalítica puede alejarse del carácter académico de esta investigación, el contenido que subyace en cada una de sus páginas es más que interesante para comprender los vínculos entre el psicoanálisis y los estudios de género desde una óptica diferente.

Alejándose de la pura cuestión cinematográfica, la autora se sumerge en la construcción de ese deseo masculinizado del que habría sido despojado la mujer en tanto que sujeto activo. En el epígrafe titulado «Toda teoría del «sujeto» habría estado siempre adaptada a lo masculino», Irigaray relata cómo la mujer habría renunciado inconscientemente a esa «sujetivización» debido a la presión que ejercería sobre ella el imaginario social. Un imaginario donde no habría cabida para lo femenino más allá de la complementariedad a lo masculino:

«Así pues, ella imitará pitiáticamente deseos inducidos, sugerencias ajenas a su conciencia todavía amorfa, y que se claman con tanta mayor fe cuanto más lejos aún la desvían de sus intereses. Re-sometiéndose, en ese rol de doble alienante, al orden establecido, ella abandona, reniega incluso de la prerrogativa que le ha sido históricamente asignada: la inconsciencia. Ella prostituye cabalmente el inconsciente a los proyectos y proyecciones, aún presentes, de la conciencia masculina».

(Irigaray, 2007: 126).

Así, la mujer asumiría como propios unos valores y principios ajenos que se le impondrían desde el sistema dominante. En esta asimilación de la proyección masculina, la mujer perdería todo derecho a leerse como un sujeto activo. Un silencioso proceso de readaptación a los códigos imperantes donde los arquetipos de género serían determinantes para condicionar su voluntad, y por ende su cuerpo, a los designios de la norma como máxima a seguir.

Ahora bien, frente a una postura derrotista, Irigaray apuesta por la creación de un nuevo lenguaje que permita la reconfiguración semántica de lo femenino. Una nueva realidad simbólica que supere los postulados lacanianos y permita la paulatina sedimentación de un nuevo modo de entender el deseo. En este sentido, esta búsqueda de nuevos referentes parece tener bastante en común con los argumentos defendidos por Mulvey, Kaplan o De Lauretis. Más allá de lo polémico que pueda resultar la obra de Luce Irigaray, su capacidad para afrontar los códigos académicos podría ser de gran utilidad en la configuración de un nuevo modo de mirar desde la pluralidad de nuestros cuerpos.

4. METODOLOGÍA.

4.1. UN DIÁLOGO MEDIADO ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE.

«Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado. (...) Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real».

(Sontag, 2008: 159).

A lo largo del marco teórico, se ha podido observar de cerca dos realidades semánticas determinantes en la construcción de la mirada en el lenguaje audiovisual: el mito percibido, antropológicamente asociado a lo femenino; y el creador fáctico de dicho mito, desde el realizador hasta el crítico. Un análisis multifocal donde se han tenido en cuenta los diferentes matices que las conforman, atendiendo a su conformación antropológica o su evolución estética a lo largo de la historia. Un enfoque plural presente a lo largo del marco teórico que se ha realizado con el fin de simplificar en la medida de lo posible un tema tan complejo como el mito femenino.

A pesar de que el objeto de estudio de la presente Tesis Doctoral presente aspectos en común con ciertos estudios del campo del psicoanálisis, la prioridad de la misma es dar una visión de conjunto de la sexualización de lo femenino desde una perspectiva sociológica. No obstante, se ha contado igualmente con autoras directa o indirectamente influenciadas por los postulados lacanianos, como es el caso de Judith Butler o Luce Irigaray.

En este punto, el título de que encabeza esta investigación, «El mito consumido» deja ya al descubierto el carácter sociológico de la misma. Un mito que se consume en la mirada masculina e incluso más allá de esta, desde el erotismo consensuado hasta la pornografía. Así, la mujer se vuelve objeto, fruto de la fragmentación de su cuerpo a través de la imagen y de la sociedad que la determina. Un mito determinado desde su contexto, siendo configurado no solamente por el individuo o individuos que lo edifican sino por la realidad social y política en las que estos habitan.

Para comprender mejor el peso del colectivo en la germinación del deseo, puede ser interesante recordar la clasificación de la mirada cinematográfica según Laura Mulvey. Tal y como se recoge en el artículo de Ann Kaplan «¿Es la mirada masculina?», Mulvey diferenciaría hasta tres tipos de miradas. En primer lugar, destacaría la mirada puramente técnica o «pro-filmica» de la cámara de cine hacia la actriz, aparentemente neutral. En segundo lugar, distinguiría la mirada propia de uno o más de los actores de la película hacia la mujer. En tercer y último lugar, destacaría la figura del espectador (al que Mulvey catalogaría en masculino), como configurador de la última y definitiva mirada, esta vez desde fuera de la pantalla (Kaplan, 1983).

Lo interesante de este triple planteamiento es que, más allá de cuestiones espaciales y narrativas, en los tres casos la mujer es el receptáculo final de ese deseo proyectado. Es más, entendiendo el primer caso de observación «pro-filmica», la propia Kaplan considera esa mirada aparentemente neutral y técnica como masculinizada, ya que suele ser un hombre quien se posiciona detrás de la cámara y, por ende, engarza el relato audiovisual. Así, la edificación de la mujer como objeto de deseo se estaría llevando, como mínimo, desde tres niveles de acción.

Al igual que en la construcción del relato audiovisual, la edificación de la mujer como mito y fetiche de lo masculino se ha dado desde diferentes perspectivas y niveles. Es precisamente esta complejidad la que hace imposible delimitar el análisis de esa construcción mitificada de lo femenino a un único actor social. Siendo igualmente conscientes de lo complejo de trabajar con diferentes lenguajes al unísono, se ha optado finalmente por circunscribir nuestro modelo de análisis al campo de la imagen audiovisual, pero contando al mismo tiempo con la televisión y el cine.

Tres enfoques: temporal, sociológico y antropológico.

Dadas las diversas diferencias entre estos dos actores, son varios los factores que hacen necesario confrontar la lectura de las obras cinematográficas seleccionadas con algunas de las propuestas televisas más reseñables del momento. Para ello, se detallan a continuación tres de los factores más reseñables que han determinado la configuración de este marco metodológico: el temporal, dada la importancia simbólica de los años sesenta como punto de inflexión histórico en el siglo XX; el sociológico, que ha conducido a tomar la sociología como una de las ramas de conocimiento de este estudio cualitativo; y el antropológico, que ha permitido ahondar más allá de los mera cuántica estadística para comprender el origen de la aún persistente rivalidad entre el cine de autor y la cultura popular, asociada a la televisión a lo largo del siglo XX.

En primer lugar, el factor temporal es vital para comprender por qué se ha seleccionado la década de los sesenta en la acotación del campo de trabajo. Y es que es precisamente en esta época cuando comienza a hacerse visible una nueva manera de

comprender y experimentar la cultura y el ocio. Tal y como recoge Edgar Morin en *El espíritu del tiempo*, publicado inicialmente en 1962:

«A partir de 1955, ciertos aspectos de la cultura de masas cambian; entramos en un tercer periodo. El cine pasa de ser la clave de bóveda de la cultura de masas, que pierde su unidad y se vuelve policéntrica. La industria cultural ya no se enfoca únicamente hacia los medios de masas, convirtiéndose igualmente en una industria del ocio y de las vacaciones. La mitología eufórica del individuo privado da lugar, por un lado, a la construcción de utopías concretas, como los clubs de vacaciones (...) por otro lado, a la problemática de la vida privada donde la cultura de masas presenta los problemas de pareja, de sexualidad, de soledad, etc¹».

(Morin, 2017:299-300).

En este texto, coetáneo a los acontecimientos que se trabajan, Edgar Morin escenifica un nuevo estado de la cultura donde la presencia de la televisión como nuevo agente mediático en la vida de los franceses se contrapone con una progresiva bajada de los espectadores de las salas de cine. Más que hablar de una crisis cinematográfica, Morin plantea la posible reconfiguración de la industria cinematográfica, desde sus creadores hasta sus espectadores, pasando por productores y mediadores.

Entre los elementos citados, cabría destacar la llegada de un nuevo modo de comprender el relato cinematográfico (tal y como se ha atestiguado en el epígrafe dedicado a la crítica cinematográfica, centrado en la evolución de *Cahiers du Cinéma*), donde la figura del autor se redibuja en personalidades como Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni, que no dudan a la hora de satirizar y ridiculizar ciertos comportamientos de la burguesía de la época, apostando por un enfoque social y político que se alejaría del final feliz al que ciertos públicos más conservadores estarían acostumbrados.

En último lugar, este nuevo modo de entender el relato cinematográfico implicaría igualmente un cambio respecto a las actrices y su consideración mitificada por el «*star system*» de Hollywood. Si bien en *El espíritu del tiempo* Morin nos habla de «una crisis de felicidad de la actriz» (Morin, 2017: 301), en su obra *Las estrellas* (1972) introduce el término de «*chic-fille*» para hacer referencia la reconversión del mito femenino en el relato cinematográfico. Como se ha comentado previamente en el epígrafe de «La mediatización de la musa», la «*chic-fille*» vendría a ser la convergencia entre la «mujer fatal» y la «mujer ángel» (Bornay, 1990), adaptada a las nuevas necesidades de esa emergente sociedad de la imagen.

Así, la «*chic-fille*» vendría a dar cabida a un nuevo tipo de feminidad donde se unía la independencia y erotismo de la «*vamp*» de los años veinte con el toque dulce y

¹ Traducción de la autora del francés original al español.

añinado del «*dolce far niente*» de la mujer victoriana. Un arquetipo igualmente recogido por Roland Barthes, quien en su obra *Mitologías* (1957) contraponía la máscara clásica de Greta Garbo con ese aparente «hieratismo rostrificado» de Audrey Hepburn (Barthes, 1957: 77). Por consiguiente, la remodelación del mito se impondría en una sociedad occidental que justo en 1962 acababa de perder a quien había sido uno de los mitos eróticos con mayor presencia durante los años cincuenta: Marilyn Monroe.

Habiéndose ya analizado en el marco teórico los orígenes de los arquetipos de feminidad imperantes en el siglo XX, lo que se persigue con este análisis mediático en paralelo de la televisión y el cine es verificar hasta qué punto estos nuevos modelos de conducta se reflejan en el discurso mediático. En este punto, la necesidad de conjugar el relato televisivo con el cinematográfico respondería a una cuestión de carácter sociológico que permita comparar la representación de lo femenino en dos medios aparentemente dispares, pero conformados dentro del mismo sistema dominante.

Retomando la obra de Morin *El espíritu del tiempo*, el autor especifica cómo dentro de la cultura de masas se potencia esa idea mitificada de la mujer: un ser dócil y dependiente del cobijo masculino cuya fragilidad psíquica se correspondería con una apariencia determinada. Así, la voluptuosidad de Monroe deja lugar a un cuerpo cada vez más delgado y aniñado, caracterizado entre otros aspectos por el hieratismo de su rostro:

« La mujer modelo que desarrolla la cultura de masas tiene la apariencia de una «muñeca de amor». Los anuncios, los consejos, son cuidadosamente orientados hacia los caracteres sexuales secundarios (cabellos, pecho, boca, ojos), hacia los atributos erógenos (ropa interior, ropa, complementos), hacia un ideal de belleza delgada, esbelta, la cadera, el trasero, las piernas. La boca perpetuamente sangrante, el rostro ritualmente disfrazado constituyen una invitación a este delirio sagrado del amor, que atenúa evidentemente la multiplicidad cotidiana del estímulo²».

(Morin, 2017: 229).

Así, la sensualidad voluptuosa de Garbo de la que hablaba Barthes deja lugar a una suerte de erotismo infantil donde la sexualidad se redefine, volviéndose menos abrupta pero al mismo tiempo más presente, dando pie a una feminidad quizá menos peligrosa o incómoda para la mirada masculina. Este nuevo modelo se hallará presente, según Morin, en las diferentes manifestaciones mediáticas de la época, desde las revistas femeninas hasta los anuncios, pasando por ciertas emisiones televisivas o la misma industria cinematográfica.

Esta estandarización de la «mujer de amor», como la define Morin, se refleja incluso en la moda, donde destacarán iconos como la anteriormente mencionada Twiggy

² Traducción de la autora del francés original al español.

donde ese ideal de belleza añorada se hace presente. Al tiempo que se modifican los cortes sinuosos ante la llegada de la minifalda, cambia también el modo de consumo. Así, la búsqueda por la distinción máxima y lo exclusivo, características del sector, deja lugar a la llegada del «*prêt-à-porter*», determinando lo que Morin acierta a denominar «una democratización de la moda» (Morin, 2017: 230).

Si bien la industria de la moda parece hacerse eco de esta reclamo social y accede a modificar su modelo de producción, no parece suceder lo mismo en el caso de los sucesores de Astruc y de su «*caméra-stylo*». Como ya se ha analizado previamente, la reticencia de los integrantes de *Cahiers du Cinéma* a incluir entre sus artículos referencias a los nuevos lenguajes, desde el cine de acción hasta la televisión, les llevará paulatinamente a una crisis interna cada vez más notoria. Un rechazo a lo que ellos consideran productos del sistema dominante que ya se haría palpable en los ensayos publicados por Comolli y Narboni en 1969 acerca de los géneros cinematográficos y la cuestión ideológica en el relato cinematográfico.

Pese a los repetidos intentos de Serge Daney por reconfigurar y actualizar la editorial de la revista, la negación de los redactores desvela un cierto recelo hacia los nuevos medios de comunicación como la publicidad o la televisión. Así, autores como Jean-Luc Godard se muestran escépticos ante publicaciones impresas como *L'Express*, a quienes acusan de reducir la realidad social a meras encuestas a pie de calle y análisis cuantitativos (Uwemedimo, 2005).

Una crítica que se hará visible en uno de los filmes analizados en la presente investigación, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967). En él, Godard combina satíricamente anuncios de detergente con fragmentos de este tipo de publicaciones, haciendo entender al lector que ambos productos no son más que las dos caras de ese sistema dominante: el capitalismo.

Frente a la postura escéptica de varios de los redactores de *Cahiers du Cinéma*, no deja de ser paradójico cómo son estas nuevas publicaciones de carácter periódico las que convirtieron en todo un hito cultural y mediático el movimiento actualmente conocido como *Nouvelle Vague*. Es justamente en 1957 cuando *L'Express* marcaba un antes y un después en la historia de los medios franceses al publicar en portada la imagen de una mujer joven que mira a cámara frontalmente, bajo el titular «La Nouvelle Vague llega». El artículo consistía en una encuesta de carácter colectivo en el que se llamaba a participar a los jóvenes franceses con preguntas variadas que iban desde su futuro profesional, sus referentes intelectuales o la importancia que daban al amor en sus vidas.

En este punto, uno de los aspectos que más parecían crispar los ánimos de personalidades como Godard era la presencia continua de datos y estadísticas en este tipo de artículos periodísticos. Una característica que, y como recoge Kristin Ross en *Conduce más rápido, lava más blanco*, tendría bastante que ver con la cada vez más

notoria presencia las ciencias sociales en el panorama francés. Según Ross, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial los estudios cuantitativos, desde análisis demográficos a informes estadísticos, cobran un rol determinante en la configuración de la sociedad a partir de los años cincuenta, cada vez más próxima al capitalismo y más alejada de postulados marxistas:

«Desarrollando en Europa las ciencias sociales, los americanos buscarían limitar a nivel mundial los avances del marxismo; una sociología empírica y fundamentada en datos cuantitativos fue como tal erigida como ciencia de la repetición y opuesta a la historia, pretendiendo ser una ciencia basada en el estudio de los acontecimientos³».

(Ross, 2006: 263).

Siguiendo el hilo argumentativo de Kristin Ross, el rechazo a esta tendencia estadística de medios impresos como *L'Express* puede entenderse desde la proximidad al maoísmo o al marxismo de ciertos integrantes de *Cahiers*. Lo cierto es que más allá de las críticas de una parte de la academia, la sociología se convirtió entre los años cincuenta y sesenta en una de las ramas de conocimiento con más acogida y demanda.

Este afán por dotar de un matiz científico a la sociología en detrimento de la historia fue visto por historiadores como Fernand Braudel como una táctica del sistema para evitar una lectura antropológica del presente, reduciendo el discurso cultural al análisis cuántico y obviando el peso semántico de los hechos (Ross, 2006). Una lectura que parecería alejarse, según Ross, del dinamismo y la confrontación social y política que estaba a punto de estallar en esos años previos al Mayo del 68 francés.

Partiendo de la presencia que adquiere la disciplina de la sociología a partir de los años sesenta, se ha considerado pertinente contar con esta rama del conocimiento a la hora de elaborar el marco metodológico de esta investigación. Ello ha llevado a tomar como referente el trabajo de autores como Roland Barthes o Edgar Morin. No obstante, como ya se ha podido observar a lo largo del marco teórico, dicha lectura se ha hecho priorizando el contenido semántico por encima de los análisis de datos y estadísticas.

Abordar la cuestión sociológica desde lo cualitativo nos lleva directamente a aproximarnos a las obras seleccionadas desde la perspectiva antropológica. Para comprender el peso simbólico que tuvo la llegada de la televisión a los hogares franceses es necesario entender hasta qué punto este cambio mediático supuso un punto de inflexión en la cultura occidental. Más allá de diatribas subjetivas y de análisis comparativos, las reticencias de un importante sector hacia el relato televisivo se sustentarían en una fuerte tradición socio-política donde la cultura habría sido empleada como un arma arrojadiza entre las clases populares y el poder.

³ Traducción de la autora del francés original al español.

Tales afirmaciones son las que llevan al teórico alemán Andreas Huyssen a diferenciar entre alta cultura y cultura popular o de masas, que bebería de la influencia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Si bien su trabajo docente se centra en la tradición literaria alemana (del siglo XVIII al XX) su interés por los orígenes de la cultura de masas en Occidente está presente en varios trabajos, destacándose en este caso su obra *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo* (1986).

En ella, se analiza la confrontación entre la cultura de las élites, a la cual se podría asociar el cine de autor (al cual pertenecerían realizadores como Godard o Rohmer); y la cultura de masas, a la cual se adscribiría la televisión, entre otros medios. Según Huyssen, esta construcción binaria de la cultura se asentaría en las bases mismas de la sociedad de masas, establecida a lo largo del siglo XIX. En este punto, se plantea un interesante paralelismo entre la sedimentación de la cultura de masas a finales del siglo XIX y la irrupción de luchas sociales como el sufragio femenino o el incipiente socialismo:

«Lo que realmente me interesa aquí es la noción que ganó terreno durante el siglo XIX, según la cual la cultura de masas estaría asociada de alguna manera con la mujer mientras que la real, la auténtica cultura, permanecería asociada al hombre. (...) En la época del socialismo emergente y del primer gran movimiento de mujeres en Europa, las masas que llamaban a las puertas eran también mujeres, llamando a las puertas de una cultura dominada por lo masculino⁴».

(Huyssen, 1986: 47).

En este punto, Andreas Huyssen plantea la progresiva feminización de ese segmento cultural enfocado a las clases populares, mientras que la entendida como «alta cultura» seguiría asociada a lo masculino. Según el teórico alemán, a lo largo del siglo XIX se fue estableciendo la idea de que la cultura «auténtica» era únicamente aquella creada en masculino singular. En esta línea, el poder ejercido desde esa cultura se podría leer a través de la dominación sobre esa otra vertiente, menos reconocida, asociada a las clases populares y a lo femenino.

Al tiempo que se sedimenta esta feminización de la cultura de masas desde el poder, se potencia paralelamente la idea mitificada de la creación como una cualidad intrínsecamente vinculada a lo masculino. Una asociación que, como se ha podido explicar en el epígrafe «El creador y su obra: reflexiones en torno a la figura del autor», el propio Jules Michelet confirma a través de sus hipótesis en *La mujer* (1860). En ella, Michelet sostiene que «toda obra de arte es fruto del genio del hombre» (Michelet, 1860: 169).

⁴ Traducción del inglés original al español por la autora.

Esta afirmación, realizada en pleno siglo XIX, no vendría sino a verificar esa mistificación del hombre como creador. Si bien Michelet reconoce cierto talento al género femenino, este estaría limitado a cuestiones menores como la administración, siendo en última instancia su mayor poder el de acompañar al hombre en la gestación de la obra artística. Así, la virtud femenina estaría asociada al rol de acompañante o, en todo caso, de musa inspiradora.

Según Huyssen, esta configuración binaria de la cultura no sería más que un reflejo de ese sistema dominante, donde el poder vendría ejercido y defendido desde el masculino singular. En ese condicionamiento del género femenino a una cultura popular menospreciada desde las élites se estaría proyectando el temor de los hombres a la fuerza vindicativa de las mujeres y de las capas más bajas de la sociedad. Por consiguiente, la categorización diferencial entre alta y baja cultura en pleno siglo XIX podría ser interpretada como una estrategia política de control de los movimientos sociales:

«El temor a las masas en esta época del liberalismo en declive es siempre un temor a la mujer, un temor a la naturaleza fuera de control, un temor al inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de identidad y del control sobre las masas⁵».

(Huyssen, 1986: 52).

En este sentido, la feminización progresiva de la cultura popular recogida en la obra de Huyssen podría leerse igualmente desde el posicionamiento de Laura Mulvey acerca de la cuestión del melodrama. En su texto «Reflexión acerca de <Placer visual y cine narrativo> inspirada en *Duelo al Sol* de King Vidor (1946)», Mulvey reflexiona en torno al rol de la mujer como sujeto dentro de dicho género. En el caso del análisis que realiza Mulvey de *Duelo al Sol*, el melodrama parece desplazar el centro de la narrativa hacia la sexualidad, posicionando a la mujer como sujeto que desea, superando el estado de cosificación.

Partiendo de los argumentos de Mulvey, Kaplan dedica unas líneas en su texto «¿Es la mirada masculina?» al análisis del rol del melodrama como generador de identidades. En este punto, el melodrama estaría sirviendo al mismo tiempo de crítica, mostrando las limitaciones que el modelo de familia nuclear y capitalista impone a las mujeres; pero también de aliado a ese sistema dominante, al reforzar los estereotipos de género que condicionarían la sumisión de las mujeres a sus familias y hogares. Así, estaría permitiendo la inclusión de la mujer dentro del relato cinematográfico, pero al mismo tiempo no dejaría de transmitir el peso simbólico de los arquetipos de género. Sintiéndose sujeto del relato cinematográfico, la mujer asume como propio ese

⁵ Traducción del inglés original al español por la autora.

espejismo de supuesta libertad. Una libertad condicionada al espacio doméstico, siendo el melodrama el género familiar por excelencia (Kaplan, 1983).

Si bien ambas autoras se refieren al melodrama en tanto que género cinematográfico y no televisivo, su crítica a la construcción de la mirada femenina dentro del melodrama desde la imposición masculina parece aproximarse a las reflexiones de Huyssen sobre la configuración binaria de la alta y baja cultura desde el sistema dominante. Tanto el melodrama, en el caso de Kaplan o Mulvey; como la cultura popular, en el caso de Huyssen, se presentarían como géneros o relatos culturales infravalorados desde el sistema dominante.

En los tres ejemplos, se demuestra cómo el vínculo entre melodrama o cultura popular y lo femenino se establece desde la mirada del hombre. En el caso de Mulvey y Kaplan, es el propia industria cinematográfica, configurada en masculino singular, quien otorgaría a la mujer la posibilidad de devenir sujeto. En el caso de Huyssen, es el propio sistema el que legitima a la mujer dentro de la cultura de masas, a modo de estrategia preventiva contra toda posibilidad subversiva de parte de ellas.

Si bien el interés de las teóricas citadas se centraba esencialmente en el melodrama como género cinematográfico, sería interesante conocer hasta qué punto este género se asimila a su homónimo televisivo. Siendo el caso francés el centro de esta Tesis Doctoral, se ha considerado pertinente contar con dos emisiones televisivas (*Les femmes ...aussi* y *Dim, Dam, Dom*), enfocando el análisis hacia una comparativa en paralelo. Un planteamiento que, si bien podría considerarse ciertamente ambicioso, busca ir más allá del estudio pormenorizado de las películas seleccionadas.

Breve presentación de los casos estudiados.

Siguiendo el modelo dual presentado en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, se plantea en esta investigación un estudio transversal que nos permita establecer un diálogo entre el cine de autor de los años sesenta y las emisiones de televisión de esa década. Siguiendo con la dicotomía de Huyssen, se ha optado por elegir dos realizadores masculinos con perfiles ciertamente diferenciados, a los que comparar con el trabajo de mujeres al frente de una emisión de televisión dirigida al público femenino.

En el caso del relato cinematográfico se han elegido dos realizadores con un peso simbólico en la cultura francesa: Éric Rohmer, en cuya serie filmográfica *Cuentos morales* se presencia la influencia de su catolicismo; y Jean-Luc Godard, cuya formación en antropología y su marcado interés por la ideología maoísta al final de la década se hará notar en varias de sus obras. Así, de Éric Rohmer se han seleccionado *La coleccionista* (1967) y *La rodilla de Claire* (1970), pertenecientes al periodo de *Cuentos morales* y donde la seducción y las relaciones de poder que de ahí se vertebran se

convierten en el hilo principal de la trama. Respecto a Godard, se han escogido *Una mujer casada* (1964) y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), donde la crítica social se realiza a través del cuerpo de la mujer como objeto de consumo.

Respecto al discurso televisivo, se ha optado por trabajar esencialmente sobre dos emisiones televisivas, ambas realizadas por y para mujeres. El objetivo de dicha criba era jugar con el paralelismo de Huyssen, comparando el discurso de Rohmer y Godard, vinculado a ese cine de autor y por ende a la alta cultura; con el relato televisivo de dos mujeres, esto es, con la creación en femenino desde esa cultura popular aparentemente denostada.

Dada la complejidad de abordar con la mayor precisión cada uno de los programas, se ha dejado en un segundo plano otras emisiones como *Zoom* y *Seize millions de jeunes*, realizadas por equipos masculinos y enfocados a otro de los sectores en boga de la época: la juventud francesa, protagonista indiscutible de acontecimientos como el Mayo del 68 francés o, ya en un plano más internacional, de la Primavera de Praga de 1968. No obstante, el haberse decidido finalmente por el análisis prioritario de *Les femmes...aussi* y de *Dim, Dam, Dom* no quiere decir que no se tengan en cuenta las otras dos, sino que su aportación a la presente investigación será de carácter secundario.

En este caso, se ha optado por trabajar con *Les femmes...aussi*, emisión francesa dirigida por Éliane Victor emitida desde 1964 a 1973; y con *Dim, Dam, Dom*, enfocada a un público más joven y dirigida por Daisy de Garland desde 1965 a 1970. Siendo ambas producidas por el el Organismo Público de Radio-Televisión francés (*Office de Radiodiffusion-Télévision Française*, también conocido por las siglas ORTF) son diversas las diferencias existentes entre ellas, desde el formato elegido hasta el público al que van dirigidas.

En el primer caso, se trata de emisiones de carácter independiente donde conviven géneros diversos como el docudrama⁶, el documental puro o la ficción. De una duración aproximada de cincuenta minutos, el carácter observacional de *Les femmes...aussi* persiste a lo largo de las emisiones. En ellas, Éliane Victor se centra en mostrar a la audiencia la realidad de las mujeres francesas más allá del arquetipo, atreviéndose con temas espinosos como el aborto o la marginación que sufrían las familias gitanas del sur de Francia. Un afán por testimoniar la realidad donde se refleja el bagaje periodístico de Victor, quien había comenzado en la televisión como colaboradora en el programa de carácter informativo *Cinq colones à l'une*.

En el segundo caso, la estructura interna de cada una de las emisiones de *Dim, Dam, Dom* se aleja notablemente del de *Les Femmes...aussi*. Si bien su duración es similar, su enfoque hacia un público más joven se aproxima más a un formato ya presente en la prensa escrita, como *Marie Claire* o *Elle*; e incluso en la televisión, como

⁶ El término de «docudrama», así como otros como telefilme, se han tomado de la obra de François Jost *La televisión de lo cotidiano. Entre realidad y ficción* (2001).

Magazine féminin (1952-1970) ,dirigido por Aimé Chabrierie. Frente al programa de Chabrierie, de carácter tradicional tanto en la estética como en los temas reflejados, la propuesta de Daisy de Garland se caracteriza por su montaje dinámico, dejando muchas veces la realización de las secciones a cargo de directores como Jean-Christophe Averty, Jacques-Doniol Valcroze o la propia Agnès Varda. En cuanto a la temática, destaca las secciones enfocadas al consumo y a la publicidad, desde desfiles de moda, especiales de diseño o tele-filmes para mostrar las colecciones estacionales.

De la televisión como fenómeno de masas a la «ideología del consumo» (Ross, 2006).

Para entender el peso que pudieron tener las producciones de Daisy de Garland o Éliane Victor es necesario aproximarse brevemente a la situación de la difusión televisiva en los años sesenta en Francia. Para ello, se contará con la obra *La locura del hogar. La televisión en las sociedades democráticas* (1983) de Jean-Louis Missika y Dominique Wolton. De acuerdo con la clasificación establecida por Missika y Wolton, el periodo analizado en esta investigación formaría parte de dos etapas en cuanto al desarrollo del parque televisivo francés se refiere. Así, de 1953 a 1964 la televisión es aún un medio relativamente minoritario, si bien su llegada a los hogares se va consolidando a medida que se aproxima a la nueva década, siendo la presencia de la francesa ORTF aún notablemente inferior a la británica RFA (Missika; Wolton, 1983).

La segunda etapa abarcaría desde 1964, marcada por la llegada de la segunda cadena pública de televisión; hasta 1974. Es también a partir de 1964 cuando comienza a percibirse más claramente esa modificación en los hábitos de los franceses, pasándose de cuatro millones cuatrocientos mil en 1964 a catorce millones en 1974. Entre las modificaciones técnicas más reseñables de este periodo, cabría destacar la llegada de la televisión en color en 1968 y de la tercera cadena en 1971.

Este crecimiento exhaustivo de la televisión la convertirá a lo largo de la década en un agente cultural decisivo para la sociedad francesa. Un rol que llevará a anunciantes y publicistas a interesarse por este nuevo medio para atraer a sus potenciales consumidores. Un panorama mediático que refleja acertadamente Roland Barthes en *Mitologías*, comparando realidades tan diversas como las primeras planas de los periódicos con las recetas de cocina o el rostro de Garbo. Parcelas y reflejos, según Barthes, de esa sociedad francesa que emergía tanto económicamente como mediáticamente de la crisis política y económica que había azotado a Francia durante la Segunda Guerra Mundial.

Frente a los duros años de la posguerra, el crecimiento económico fomenta entre los franceses una nueva fascinación por las nuevas posibilidades que se ofertan en las tiendas, donde la ropa producida en serie se convertía poco a poco en la norma de la

moda; y en los grandes almacenes, convertidos en las nuevas plazas o foros sociales. Así, el consumo como ocio se convierte en una de las piedras angulares de una sociedad cada vez más urbana y menos rural⁷. Frente a los hábitos y costumbres de sus padres, las nuevas generaciones tardarán más tiempo en independizarse, priorizando el ocio y la vida cultural por encima de formar una familia (Medras, 1988).

En este punto, la llegada de la televisión a los hogares galos no haría más que reforzar la ya presente remodelación estética y social de un país cada vez más próximo en lo económico y en lo político a los Estados Unidos. Por consiguiente, el concepto de consumo vinculado al ocio, ya presente desde finales del siglo XIX entre las clases más pudientes, se extiende a partir de los años cincuenta a todas las capas de la sociedad, lo que Kristin Ross acierta a denominar «ideología del consumo» (Ross, 2006: 101).

A su vez, la estandarización del uso del automóvil sería otra de las grandes novedades de los años cincuenta y sesenta. Al prestigio social que implicaba poseer un automóvil en los años sesenta se le sumaban valores como la independencia o la velocidad, potenciados en parte por filmes como *La bella americana* (1961) o *Un hombre y una mujer* (1966).

Junto con la paulatina pero progresiva llegada de la televisión y del automóvil a los domicilios franceses, se comienzan a difundir campañas publicitarias en los nuevos soportes mediáticos con un mismo objetivo en común: reforzar la idea de la higiene personal como una máxima a cumplir en todos los terrenos y niveles de la vida, desde la limpieza del hogar hasta la higiene personal, especialmente femenina.

Citando a Barthes y su *Mitologías*, Ross afirma que el hambre tácito de la posguerra se tradujo en una suerte de «hambre por la limpieza y la pureza» (Ross, 2006: 101). Tanto Barthes como Baudrillard, entre otros, habrían acertado en esa descripción de la nueva Francia y su obsesión por la higiene, provocada quizá por la precariedad sufrida durante la ocupación alemana y los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Una sed de pureza que se traduciría igualmente al plano moral, con el cierre de 144 prostíbulos en la ciudad de París (Ross, 2006).

La presión social por la higiene se volvió aún mayor en el caso de las mujeres. El rol de cuidadoras y amas de casa, reforzado tras la Revolución Industrial a través del arquetipo de la mujer ángel, se convertiría en un arma de doble filo en esta batalla por la pureza del hogar y personal. Por un lado, como encargadas de las tareas domésticas, recae en ellas la responsabilidad de cuidar de la higiene de su familia, base de la organización social del Estado. Así, se refuerza ese rol de madres simbólicas del Estado, ya presente en los postulados de Michelet, quien en su obra *La mujer* recordaba «Educar a una hija es educar a la sociedad en sí misma. La sociedad procede de la familia, en la cual la armonía es la mujer» (Michelet, 1860:63).

⁷ Hasta un total de 100000 trabajadores abandonan el campo francés cada año durante la década de los sesenta (Mendras, 1988).

Por otro lado, la belleza femenina adquiere un nuevo matiz a partir de esta época, enfatizándose aspectos de la higiene personal hasta ahora en un segundo plano, como el cuidado del cabello, los baños o el maquillaje. En esta normalización de los nuevos cánones de higiene y belleza femeninos, las publicaciones enfocadas a la mujer, como *Elle* o *Marie-Claire*, jugaron un papel determinante. Si en Estados Unidos Betty Friedan mostraba en *La mística de la feminidad* cómo las revistas femeninas condicionaban el aislamiento de la mujer de los espacios públicos, en el caso francés las estructuras mediáticas estarían ejerciendo un poder de sumisión similar:

«Las revistas femeninas buscaban ante todo rellenar ese horario de trabajo, proporcionando una evocación de la vida cotidiana de las mujeres alrededor de las tareas domésticas, de las compras y de la moda: la vida cotidiana se encuentra de esta manera plenamente colmada, ofreciéndole a la lectora un modelo que le permita encontrarse y realizarse, de manera totalmente satisfactoria. El uso frecuente de sondeos y encuestas (que acababan de aparecer en Francia) permitían a las revistas adaptarse a las exigencias de su público y dirigirse a la francesa típica⁸».

(Ross, 2006: 112).

Para llevar a cabo esta suerte de reedificación de la moral, las revistas femeninas estaban presididas por cinco secciones centrales: moda y belleza, cocina, consejos prácticos, vida amorosa y cultura. En cuanto a la temática abordada por estas publicaciones, el amor sería el eje central de la misma. Bajo la presión social de seguir el modelo de familia nuclear, la educación sentimental se convertía en toda una herramienta social y política para este tipo de publicaciones, animando a la mujer a la búsqueda de pareja o, en el caso de las casadas, a velar por la duración de su matrimonio.

Por consiguiente, el amor se convertía en la espina dorsal del eje editorial de las revistas femeninas, determinando el resto de las temáticas. Así, los consejos de belleza iban encaminados a enseñar a la joven lectora cómo sacarse el máximo partido y prepararse para la mirada masculina. Un interés por lo sentimental donde esa nueva «ideología del consumo» anteriormente citada jugaba un papel determinante, pues consumir era la base de ese cada vez más latente capitalismo, fundamentado en torno a la idea de la pareja como base de la familia nuclear, ya establecida fuertemente desde la Revolución Industrial⁹».

⁸ Traducción de la autora al español del francés original. Dicho extracto del texto de Kristin Ross hace referencia al artículo publicado por Ménie Grégoire, periodista especializada en la prensa femenina, en la revista *L'Esprit* en 1959.

⁹ Este vínculo entre el consumo y lo sentimental se vislumbra igualmente en el caso de *Dim, Dam, Dom*, donde el amor se articula como una de las bases narrativas de los tele-filmes y diferentes secciones que la conforman.

El amor consumido o el consumo de los afectos.

Como se ha explicado anteriormente, el amor era el tema central de muchas de las publicaciones femeninas impresas pero también de las televisivas. Tal era el caso de *Magazine Féminin*, enfocada a un público más maduro y tradicional; o de *Dim, Dam, Dom*, dirigida a las generaciones más jóvenes y, por lo tanto, con un formato innovador adaptado a las nuevas necesidades de ocio y consumo. De esta manera, lo romántico supera la concepción decimonónica de autores franceses como Verlaine o Baudelaire para inscribirse en un nuevo código más próximo a las prerrogativas del «*star system*» de Hollywood.

En este punto, son varias las autoras que recalcan el papel determinante de este nuevo discurso romántico como base de nuestro sistema político, cultural, social y económico. Desde Simone de Beauvoir hasta Kristin Ross, la cuestión del matrimonio como base de la sociedad ha sido trabajada en numerosos trabajos como uno de los puntos determinantes de la teoría de género. Su radical importancia ha sido también debatida por autores tan diversos como Marsilio Ficino, Jules Michelet o Michel Foucault, tal y como se ha documentado en el capítulo de «La construcción del mito».

A modo de breve recopilatorio, cabría recordar algunos datos relevantes en torno a la gestación del amor romántico tal y como se comienza percibir tras las Revolución Industrial del siglo XIX. Los primeros pasos para esta institucionalización de la pareja se darían en el siglo XII, momento en el que la Iglesia da los primeros atisbos de reconocer el matrimonio como una cuestión de alta importancia. Dicho reconocimiento culminaría en 1563, siendo aprobado como sacramento tras la celebración del Concilio de Trento.

Esta institucionalización del matrimonio podría leerse dentro de la óptica de Marsilio Ficino, quien en *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, propone una nueva lectura de los planteamientos del amor platónico. Concebida en el siglo XVI, la obra en sí es clave para entender la reconfiguración del platonismo a las puertas de la modernidad europea. Entre los diferentes preceptos que en ella se recogen, cabría destacar la distinción entre lo carnal, que ha de ser rechazado por el ser humano; y lo espiritual, que nos llevará a alcanzar lo divino. En este rechazo a la carne, es decir, a lo sexual, Ficino aconseja evitar que lo carnal turbe la mente. Una suerte de pureza amorosa que se comprende mejor en ese amor platónico que el propio Ficino acuñaría, y que vincula al amor con la pureza.

Esta búsqueda de la pureza vuelve a recobrar presencia en los postulados de Michelet, quien en su obra *La mujer* (1860) nos presenta a la mujer como la base de la familia y por ende de la sociedad. Una mujer que, de acuerdo a los cánones del siglo XIX, ha de aproximarse en la medida de lo posible a esa idea de pureza angelical de la

eterna madre y pupila de su marido, el maestro. Así, para Michelet, es en su unión con el hombre que la fémina encontraría la vía para su realización (Michelet, 1860).

Si bien Michelet menciona entre sus páginas a la mujer obrera, gran parte de sus consejos parecen enfocados a la burguesía y clases pudientes, incidiendo en el deber moral de la mujer. Según Michel Foucault, este especial interés por la educación y las buenas conductas de la burguesía no sería más que una estrategia para salvaguardar el linaje. Así, el control de la sexualidad no sería más que una herramienta institucional para evitar la descendencia fuera del matrimonio.

Tal y como recoge Foucault en *Historia de la Sexualidad*, es a partir de 1830 cuando este interés por vigilar el linaje a través de la castidad y del control de la sexualidad comienza a aplicarse a las capas más bajas de la sociedad, coincidiendo con el inicio de la Revolución Industrial y el consecuente proceso de urbanización. Dos causas que llevarían a los poderes económicos, políticos y sociales a desplazar ese control ejercido hacia la burguesía hasta los obreros. Para ello, era necesario remodelar las bases estructurales de la sociedad: la familia. Esta pasaría de estar conformada por diferentes generaciones a focalizarse en torno a la pareja y su descendencia, adquiriendo un carácter nuclear.

En el caso que nos ocupa, el peso simbólico que jugó esta idea de la pareja como máxima de la felicidad fue determinante en la construcción de la V República. Según Kristin Ross, entre las principales razones que subyace debajo de esta capitalización de la pareja como éxito personal cabría destacar los bajos índices de natalidad. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el fracaso en la Guerra de la Independencia de Algeria llevaría al gobierno de Charles de Gaulle a buscar una vía alternativa para sanear el envejecimiento progresivo de la pirámide poblacional francesa:

«Con el objetivo de asegurar el éxito de las políticas de natalidad del Estado, puestas acción inmediatamente después de la guerra, momento en el que de Gaulle había llamado en 1945 a la población francesa a producir «doce millones de bellos bebés», era necesario desarrollar una nueva ideología del amor y de lo conyugal. (...) Además, a partir de 1955, la adopción de los parisinos y de otros ciudadanos franceses de hábitos de consumo de masa permitió hacer de la pareja el corazón del objetivo de esta estrategia; gracias a la publicidad, los maridos, presentados tanto como expertos o consumidores precavidos, fueron animados a adquirir bienes de consumo de larga duración; juntos, maridos y mujeres se encargaron de amueblar el nuevo hogar moderno¹⁰».

(Ross, 2006: 176).

¹⁰ Traducido del francés original al español por la autora.

Si comparamos el marco de análisis de Michel Foucault con la situación socio-demográfica que nos presenta Kristin Ross, observaremos un cierto paralelismo en ese control institucional de la sexualidad. En este punto, podríamos estar hablando incluso de una nueva reformulación de ese modelo de familia nuclear del siglo XIX. Con la instauración de esa «ideología del consumo» (Ross: 2006) se da una nueva lógica estructural a esa unidad mínima de la sociedad que es la familia, sobre la que se sustentaría el Estado. Frente al consumo de principios de siglo XX, centrado en la figura de la mujer, a partir de los años cincuenta la figura del hombre como consumidor de referencia se sumaría a la lógica del mercado, sedimentando las bases de nuestro sistema económico actual.

Con todo, esta «romantización» de la sociedad francesa iría, según Kristin Ross, más allá de los parámetros puramente económicos (Ross, 2006: 178). A través de esta idea de la pareja como realización máxima de la mujer, se forjaría también la identidad de la francesa de los años sesenta. De esta manera, se construye un discurso ideológico que adaptaría los principios del sueño americano estadounidense al contexto galo. En este nuevo marco conductual, el amor y el consumo se construyen como dos conceptos indisociables de la vida moderna.



Portada de *Paris Match* bajo el titular «La esposa de la Nouvelle Vague» (25 marzo 1961).

La presencia del amor romántico en el discurso mediático llevará a los anunciantes a centrar sus campañas publicitarias en torno a la idea de la unión conyugal como realización máxima del individuo, independientemente de su género. Fruto de esta tendencia algunas de las parejas más reconocidas de la época, desde Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre o los mismos Jean-Luc Godard y Anna Karina, se volvieron

iconos de la cultura y sociedad francesa. Un rol protagonista que no se debía tanto a sus cualidades personales, sino al valor social que adquirirían a través de esa unión afectiva.

Como ejemplo de esta realidad, cabría destacar la exposición mediática que se hizo de la pareja que conformaron Anna Karina y Jean-Luc Godard, cuya boda sería portada del número de 25 de marzo de 1961 de *Paris Match*, con una sonriente Karina mirando al objetivo. El caso de Karina servía a las mujeres de icono cultural, pero también emocional: Godard la habría descubierto cuando apenas contaba dieciocho años en uno de los anuncios de jabón que patrocinaba, durante sus primeras incursiones en el mundo del cine (MacCabe, 2003).

4. 2. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.

Jean-Luc Godard y la antesala maoísta.

Nacido en 1930 en el seno de una familia burguesa afincada en París, los primeros años de Godard vendrían marcados por su aparente necesidad de romper con la tradición familiar. A pesar de haber nacido en París, el trabajo de su padre lo lleva a crecer en Suiza, volviendo a París en los años cuarenta. En esos años, el carácter delictivo de Godard marca su juventud, al igual que su pasión por la antropología o el arte.

En este punto, cabe entender este afán contestatario de los primeros años de Godard como una posible reacción a sus orígenes. Descendiente de una familia de banqueros por parte materna, Godard va guardar siempre una cierta distancia con sus familiares. Un cierto desarraigo que lo llevará a desvincularse incluso de su padre, con el que se encontrará en un agrio encuentro en 1963. Pese a ese alejamiento de sus orígenes, el peso de la moral protestante de su familia le acompañará a lo largo de su vida, haciéndose visible en su percepción de lo sacro en filmes como *Dios te salve, María* (1985). Tal y como recoge MacCabe en *Godard. A Un retrato del artista en los setenta*:

«El protestantismo está escrito profundamente en la vida de Godard desde su infancia. Siendo evidente la correspondencia entre la estructura ideológica y la psique personal, es llamativo cómo la honda convicción de Godard en sus propias elecciones artísticas reproduce la certeza teológica del Calvinismo en su elección divina, siendo también sorprendente cómo la historia del protestantismo francés permite la desligada práctica de la fe desde lo individual¹¹».

(MacCabe, 2003: 18-19).

En 1939, Godard vuelve a París tras una breve retirada en Suiza, donde habría tenido que alojarse tras una compleja temporada delictiva en la que llegaría a cometer algunos robos (MacCabe, 2003). Es entonces cuando se inscribe en antropología, disciplina que nutrirá su posterior carrera cinematográfica y que ya desvela su interés por comprender y analizar el funcionamiento de esa sociedad en plena transformación.

A partir de 1950, Godard funda junto con Jacques Rivette, Éric Rohmer y otros compañeros el medio *La Gazette du Cinéma*, en el que empieza a mostrar su faceta cinematográfica como crítico (Godard, 1986). En este punto, cabe destacar que, tanto Godard como Éric Rohmer o François Truffaut se distinguirán de otros creadores de la

¹¹ Traducido del inglés original al español por la autora.

época, como Chris Marker o Agnès Varda, por su iniciación en la industria cinematográfica a través de la crítica. Frente a Varda, que entra en el cine a través de la fotografía y del contacto directo con la cámara, el contacto de Godard será primero con la prensa. De hecho, no será hasta 1953 cuando realice primer cortometraje, *Operación hormigón*.

A partir de ese momento, Godard comienza a conjugar su carrera cinematográfica con su labor como crítico. En 1952, comienza a formar parte del equipo de redacción de *Cahiers du Cinéma*, al tiempo que sigue trabajando con la cámara, dando lugar a varios cortometrajes entre los que cabría destacar *Una mujer coqueta* (1956)¹², donde la presencia de lo femenino es trabajada ya desde ese primer plano que caracterizará a sus futuros trabajos. Su salto a la fama se inicia con el estreno de *Al final de la escapada* en 1960, película reconocida por sus innovaciones técnicas y narrativas. En ella, Jean Seberg da vida a Patricia, una joven periodista que se enamora de Michel Poiccard, un delincuente y fugitivo al que la justicia acaba descubriendo por culpa de Patricia.

En este punto, cabría destacar el rol de Patricia como representación de esa «*chic fille*» de la que hablaba Morin en *Las estrellas*, dulce y aniñada pero con la sagacidad y malicia suficientes para conducir a Michel hacia la muerte. Una actitud que, según Molly Haskell, reflejaría la mirada godardiana hacia lo femenino: «en *Al final de la escapada*, Seberg se convierte en la perfecta expresión y foco de la ambivalencia de Godard hacia las mujeres, una mezcla de idealismo y misoginia tan intensa como en Chaplin» (Haskell, 1974: 299).

Es también en 1960 cuando se inicia ese vínculo de Godard con Anna Karina que traspasaría las fronteras de lo puramente profilmico. Tras haberla visto en anuncios de la televisión, Godard se interesa en ella para el papel de Verónica, co-protagonista de *El soldadito* (1963). El filme, que constituye una severa crítica a la represión del gobierno francés en la Guerra de la Independencia de Algeria, supone el inicio de una relación entre el realizador y la actriz. Este vínculo, que les llevará a ocupar portadas de revistas como *Paris Match* como una de las parejas emblemáticas de la época, terminará en 1965 con el estreno de *Pierrot el loco*, en la que Anna Karina encarna a Marianne.

A lo largo de estos años, Jean-Luc Godard y Anna Karina realizaron un total de seis filmes juntos: *Una mujer es una mujer* (1961), *Vivir su vida. Filme en doce cuadros* (1962), *Banda aparte* (1964), *Alphaville, una extraña aventura de Lemmy Caution* (1965) y *Pierrot el loco* (1965). De todas ellas, puede que las dos más interesantes para mencionar a colación de nuestro trabajo sean *Una mujer es una mujer* y *Vivir su vida* por el enfoque que ambas películas realizan de la condición femenina tanto en la forma como en el discurso que subyace.

¹² Si bien el filme ha sido escasamente distribuido y no es de los más reconocidos de ese primer periodo de cortometrajes, su importancia para esta investigación radica en estar centrado en torno a un personaje femenino, tema central de la presente Tesis Doctoral.

Una mujer es una mujer es la segunda colaboración de Anna Karina con Godard. En ella, se narra la historia de Àngela, una bailarina de un local de *strip-tease*, y de su deseo por tener un hijo con Émile (interpretado por Jean-Claude Brialy). El rechazo inicial de este le lleva a coquetear con Alfred (Jean-Paul Belmondo), poniendo a sus dos amantes a prueba. El tono jocoso de la película, que parece jugar con los códigos de la comedia de enredos, se mezcla con el sarcasmo y la ironía, dificultando el análisis de la misma de una manera objetiva. En el caso de Molly Haskell, la teórica interpreta el rechazo de Brialy como una suerte de guiño fraternal de Godard hacia lo masculino, simpatizando con Émile antes que con Àngela (Haskell, 1974).

En *Vivir su vida* Anna Karina da vida a Nana, una joven que deja a su familia para buscarse un futuro como actriz y que acaba ejerciendo la prostitución en las calles de París. Los primeros planos de su rostro, captado de perfil, dorso y frente, nos presentan a una Anna Karina entregada a la mirada de la cámara. Una técnica que Godard volvería a emplear en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967) y que le sirve a modo de presentación del personaje femenino central. A medida que avanza la narración, vemos la progresiva caída de Nana en el mundo de la prostitución, desde sus intentos por trabajar en el mundo del espectáculo hasta ese tiroteo final que acaba con su vida.

El filme, que guarda un cierto tono observacional y documental, desvela igualmente el vínculo existente entre el realizador y la actriz. Frente al tono jovial y distraído de *Una mujer es una mujer*, nos encontramos ante una austeridad estética donde la angustia de la protagonista es trasladada al espectador a través del primer plano. En este punto, en una de las secuencias más simbólicas del filme se observa a Nana y a su pareja, quien le recita un fragmento del *El retrato oval* de Edgar Allan Poe. El fragmento leído, que nos habla de cómo el retrato acabó devorando en vida a la mujer del artista, es interpretado por Haskell por una metáfora de la relación entre Godard y Karina:

«En *Vivir su vida* que pretende presentar el punto de vista de una mujer, la prostituta interpretada por Anna Karina muere. Pero su muerte es justificada no por razones sociales objetivas, sino por las artísticas de Godard: Como su mujer-modelo, él la ha asesinado al introducirla dentro de un obra de arte. Esto él lo asume en una referencia al *Retrato Oval* de Poe, en la cual el sujeto comienza a afligirse al mismo tiempo que la pintura toma forma, y muere cuando el parecido es completo».

(Haskell, 1974: 300).

La separación de Godard y Karina supone, de esta manera, un punto de inflexión en la carrera del realizador. A partir de 1967, la proximidad ideológica de Godard al maoísmo comienza a hacerse notar en sus trabajos. Una influencia que ya se vislumbraba en *Dos*

o tres cosas que yo sé de ella, donde se retrata con escepticismo la vida moderna en una ciudad como París.

El estreno de *La china* en 1967, una alegoría de revolución a la puertas del Mayo del 68, no hará sino adelantar el inminente posicionamiento de Godard dentro de *Cahiers du Cinéma*. En él, cinco jóvenes conviven en un apartamento común mientras debaten sobre los principios del maoísmo. Entre ellos destaca Véronique, una estudiante de filosofía que plantea asesinar a un líder soviético a su paso por París.

Quien interpreta dicho personaje es Anne Wiazemsky, que al igual que su *alter ego*, estudia filosofía en Nanterre. Nieta de François Mauriac, conoce a Godard pocos meses antes de actuar en *La china*. Ese mismo año, en 1967, se casan, siendo la segunda esposa de Godard tras la separación con Anna Karina. Durante los tres años que dura su relación, Wiazemsky interviene en un total de seis películas del realizador: *La china* (1967), *Fin de semana* (1967), *La gaya ciencia* (1968), *Compasión por el demonio* (1969), *Viento del este* (1970) y *Vladimir y Rosa* (1970).

Gran parte de estas obras, excepto las dos primeras, serían realizadas dentro del grupo artístico Dziga Vertov. Fundado, entre otros, por Godard y el cineasta Jean-Pierre Goldin, en 1968, este grupo bebe tanto del desacuerdo de Godard con ciertas políticas editoriales de *Cahiers du Cinéma* como de su radicalización estética al final de la década, que lo llevaría a alejarse de antiguos compañeros como François Truffaut (tal y como recoge Bickerton en el capítulo «Politización» de *Una breve historia de Cahiers du Cinéma*).



Desnudo en plano general en *Sonidos británicos* (Godard, 1969).



Desnudo en primer plano en *Sonidos británicos* (Godard, 1969).

Junto a las ya citados, el grupo Dziga Vertov dio lugar a proyectos audiovisuales como *Una película como las otras* (1968), *Sonidos británicos* (1969), o *Todo va bien* (1972). En relación a este segundo, *Sonidos británicos*, Laura Mulvey analiza en «Imágenes de la mujer, imágenes de la sexualidad» el tratamiento de lo femenino y de la violencia ejercida hacia el cuerpo de las mujeres desde la perspectiva feminista.

Según la teórica, el uso del desnudo femenino en este filme debe ser cuestionado. Por un lado, comprende que en ese caso la exposición de la mujer vaya más allá del

mero deseo, como una mera herramienta visual y metafórica de la realidad profílmica. Por otro lado, la carga simbólica que porta el cuerpo de la mujer, sujeto de la sexualización por parte de los hombres, le hace dudar de un supuesto tratamiento objetivo de ese cuerpo más allá de lo erótico. Buscando la comprensión del lector, Mulvey expone uno de los casos:

«La escena de la mujer desnuda es un buen ejemplo. Por un lado su longitud y su forma son un intento para desmitificar cada uno de los orígenes de nuestras imágenes de las mujeres y aún así, al mismo tiempo, la potencia de la imagen es tal que es cuestionable que cualquier desmitificación sea posible. Usar esa imagen implica correr el riesgo de introducir el discurso según el cual el enigma de la mujer desvelará la verdad de la situación masculina; revelar la verdad de la imagen es arriesgar la inevitable solicitud de una voz real que la complete¹³».

(Mulvey, 2009: 54-55).

De esta manera, Mulvey parece poner en tela de juicio la presencia de cuerpos desnudos femeninos como mera herramienta metafórica de ese sistema dominante en el que se determinan. En este punto, afirma que la problemática de Godard reside en su incapacidad para vincular al discurso marxista la voz de las mujeres, ya que según él la revolución de las mujeres no tendría lugar dentro del discurso político de la lucha de clases.

Lo cierto es que, más allá de la controversia del enfoque de género, *Sonidos británicos* reafirma el interés del realizador por la antropología, a través de la cual vertebra su crítica al sistema productivo o, como diría Kristin Ross, a esa «ideología de consumo» (Ross, 2006). Cabe decir que su posicionamiento político no le impedirá colaborar con el sistema, siendo quizá uno de los realizadores de *Cahiers du Cinéma* que más se interesó por la industria de la televisión.

De sus aportaciones televisivas, cabría destacar su intervención en el programa *Zoom* del veinticinco de octubre de 1966, en el que debatía con Jean Saint-Geours acerca de la práctica de la prostitución y del consumo de drogas entre la juventud francesa; y en el número del primero de marzo de 1967 de *Dim, Dam, Dom*, en el que abre el rodaje de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967) al equipo del programa.

Este interés por participar dentro del discurso mediático sin dejar su tono incisivo se muestran en algunas de sus colaboraciones publicitarias, como el anuncio de la loción para después del afeitado Schick que en 1968 Godard realiza para la agencia Dupuy-Compton. (Labib, 1986). Ya en los años ochenta, realizaría varias piezas publicitarias para la marca de ropa Marithé François Girbaud.

¹³ Traducción del inglés original al español por la autora.

Es en 1970 cuando Jean-Luc Godard conoce a quien será su tercera mujer, Anne-Marie Miéville, quien en esos momentos trabajaba como fotógrafa. Su primera colaboración será en *Número dos* (1975), de la que Miéville fue guionista. Se trata de un filme de carácter experimental que retrata la cotidianidad de una pareja de la periferia parisina.

En su segunda parte, se nos presenta a la mujer, Sandrine, quien sufre abusos sexuales por parte de su marido. Una realidad que la cámara capta desde lo simbólico, mostrándonos a él como el proveedor, que trabaja fuera de casa; y a ella como la guardiana del hogar. Si bien Godard lograría en esta ocasión representar el sufrimiento al que es sometida, para Laura Mulvey esta mirada sigue estando adiestrada por el peso de lo simbólico, imposibilitando a la mujer a salir del eterno arquetipo:

«Su cuerpo bloqueado se para debido al bloqueo del sistema como conjunto; ella consume pero no puede producir. Come pero no puede defecar. Sandrine es al mismo tiempo en la parte inferior del margen, una mujer representada por su pasividad, y elevada, como la imagen de la mujer ha sido tan a menudo elevada anteriormente, a una abstracción o a un emblema. Godard y Miéville se han centrado en Sandrine, asumiendo que la sexualidad no es una fantasía y un escape del «interior» de las entonaciones y de la ficción, pero la han arraigado profundamente al hogar. A Sandrine se le permiten sus propios deseos, más allá de lo que ella pueda representar para los hombres pero hay un punto en el que ella sigue representando una tautología¹⁴».

(Mulvey, 2009: 63).

Esta colaboración seguirá a lo largo de sus carreras, con obras como *Aquí y allí* (1976), *El viejo lugar* (1998) o *Libertad y Patria* (2002). De esta manera, Miéville superaría el estado de la musa en el imaginario colectivo, al que siguen asociadas actrices como Anna Karina o la ya fallecida Anne Wiazemsky, convirtiéndose en compañera del cineasta delante y detrás de las cámaras. Una unión que no le impediría dirigir sus propios proyectos cinematográficos, como *Mi tema querido* (1988).

En cuanto a Godard, de sus etapas posteriores cabe mencionar obras como *Dios te salve, María* (1985), en torno al conflicto de una joven que se queda embarazada sin haber tenido relaciones sexuales; *Pasión* (1982) un homenaje a la historia del arte; o *Nombre: Carmen* (1983), en torno a los deseos creativos de una joven. En ellas, se percibe quizá más claridad ese potente simbolismo del que hablaba Mulvey. Del Dogma de la virginidad en *Dios te salve, María* a la potencialidad creativa mermada por el deseo masculino en *Nombre: Carmen*, en esta trilogía la cuestión ontológica del plano

¹⁴ Traducción del inglés original al español por la autora.

cinematográfico roza con lo místico, buscando en la representación de lo divino la raíz misma del cine y por ende de la imagen (Bergala, 1999).

En 1988, Godard realiza *Historia(s) del cine*, una oda a la historiografía cinematográfica donde se recogen las diferentes influencias artísticas del director, desde Ingmar Bergman hasta Carl Theodor Dreyer. Dicha obra, de fuerte carácter antropológico, está formada por un total de ocho episodios donde la presencia de los referentes musicales del director es igualmente destacable, como Beethoven o Bach. De sus últimos años, cabría destacar *Película socialista* (2010) y *Adiós al lenguaje* (2014), donde la crítica al sistema se entremezcla con un montaje que cuestiona la construcción de la narración audiovisual a través de la separación de la imagen con el sonido.

Presentación de las películas de Jean-Luc Godard seleccionadas: Una mujer casada (1964) y Dos o tres cosas que yo sé de ella (1967).

Elegir dos obras cinematográficas de Jean-Luc que respondiesen con la mayor pertinencia al objetivo de la presente investigación no ha sido una tarea sencilla. Como ya se ha podido observar en la breve introducción al director, el tratamiento icónico de la actriz desde el primer plano es uno de los sellos de su cine. Desde ese mirada de Patricia en *Al final de la escapada* cámara tras la muerte de Michel hasta el plano de la boca abierta de María al final de *Dios te salve, María*, el primer plano es uno de los elementos con mayor presencia en el lenguaje audiovisual de Godard.

En este punto, lo que nos interesaba de las dos películas seleccionadas iba más allá de lo puramente técnico. Se buscaba reflejar en su cine hasta qué punto la sociedad contemporánea había sido un elemento determinante en la sexualización de la mujer moderna. Una cosificación que se alcanza en las dos películas seleccionadas, siendo sometida al peso mediático de la publicidad y de la fragmentación de su cuerpo en *Una mujer casada*; o bien viéndose obcecada a dedicarse a la comercializar su cuerpo y sexualidad ante la presión social y económica que sufre en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*.

Una sexualización que se desplaza por momentos de ese cuerpo femenino a la urbe en la que habita y que, de alguna manera, también la habita a ella, es decir, le pertenece. En el caso de *Una mujer casada*, la parcialización de su cuerpo desnudo en la primera escena convive con los primeros planos de los anuncios de ropa interior de las calles y revistas. Esta interacción entre el sujeto y la urbe es más notoria si cabe en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, donde la ciudad llega a ser el auténtico sujeto de esa comercialización y devastación de su cuerpo. Citando una vez más a Mulvey:

«En *Dos o tres cosas que yo sé de ella* el paisaje funciona como puesta en escena, haciéndose eco de ese mundo cambiante alrededor de Juliette. En *Una*

mujer casada el lenguaje y el paisaje de la publicidad parecen dar forma a la gente y sus vidas como una fuerza escultórica¹⁵».

(Mulvey, 2009: 58).

De esta manera, el cuerpo de la mujer se convierte en un elemento más de ese paisaje mediático donde el individuo pierde presencia a favor de una urbe cada vez más consumida por la vorágine de esa «ideología de consumo» de la que hablaban Barthes y Ross. Con todo, la situación personal de cada una de las protagonistas es clave para entender esta diferencia del rol que juega la urbe como constructora de identidades.

Por un lado, *Una mujer casada* es la historia de una mujer burguesa cansada de su matrimonio que busca en su amante el dinamismo y la aventura que no encuentra dentro de su hogar. En ese viaje personal, deambula por una ciudad cada vez más invadida por los cánones de belleza de la «*chic fille*» de Morin en carteles y revistas. Por otro lado, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* es la historia de Juliette, una joven de la periferia parisina que acaba practicando la prostitución para poder vivir cómodamente. Pero también es la historia de ese París cada vez más tomado por la sociedad de la imagen, donde el consumo se convierte en la herramienta clave de distinción social.

Pese a las diferencias, ambas películas guardan en común el haber sido producidas en un tiempo récord. En junio de 1964, el Festival de Venecia contacta con Godard para solicitarle una película para la edición de ese año, que tendrá lugar en septiembre. Es en ese momento cuando el cineasta se compromete con la organización y decide escribir, realizar y montar *Una mujer casada* a contrarreloj, con un rodaje de apenas veinte días.

Respecto a *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el filme parte del encargo previo de uno de sus productores, Anatole Dauman, y del deseo de Godard de trabajar a partir del relato de Maupassant *Le signe*, que ya le había servido de inspiración para escribir el guión de *Masculino femenino*, estrenada en 1966. Finalmente, la productora le exige acelerar el plan de rodaje del filme, que acaba rodándose en el verano de 1966 en tan solo veinticuatro días.

Si bien en ambos caos el proceso de producción es frenético, la diferencia la hallamos en la pre-producción de ambos filmes, es decir, en la escritura del guión y la concepción original de la obra. Siendo *Una mujer casada* un encargo directo del Festival de Venecia, Godard apenas tuvo tiempo para concebir la idea primigenia del guión, decantándose finalmente por una historia de carácter intimista con un planteamiento claro que le permitiese agilizar el rodaje.

Pese a su estructura sencilla, Godard va a optar por una temática ciertamente comprometida: el uso de la píldora anticonceptiva y del divorcio. A unos años de que se apruebe la Ley Neuwirth en 1967, que legaliza el uso de los anticonceptivos orales, la película de *Una mujer casada* crea una fuerte polémica entre la sociedad francesa. La

¹⁵ Traducido del inglés original al español por la autora.

controversia llega a provocar la queja de ocho diputados demócratas cristianos italianos, indignados con que el Festival de Venecia acoja y financie un filme «amoral» pagado con los impuestos del pueblo italiano (Bergala, 2006).

En el caso francés, las escenas en las que se muestra frontalmente el cuerpo desnudo de Macha Méril, actriz que interpreta a Charlotte, provocan igualmente polémica entre los sectores más conservadores de la sociedad. Inicialmente titulado *La mujer casada*, la presión de la Comisión de Control francesa censura el filme por el carácter sexual explícito de ciertas escenas, considerando igualmente el uso de ese artículo determinado como excesivamente generalista. Finalmente aprobada en noviembre de 1964 para su distribución en cines, Godard se ve obligado a eliminar ciertas escenas y a cambiar ese «la» por un «una» que resultaría menos ofensivo para las mujeres francesas.

En el caso de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el proceso de gestación del filme es bastante más reflexivo y distendido. Originalmente concebida para satisfacer el deseo de Dauman, la película final va a guardar escasa similitud con la idea original, restando únicamente la temática de la prostitución como base en común. Ahora bien, frente a ese enfoque más literario, Godard va a optar por retomar sus raíces antropológicas y dotar al filme de un cierto carácter documental:

«Godard se topó en el *Nouvel Observateur* del 23 de marzo de 1966 con un estudio de Catherine Vimenet («Las «estrellas fugaces»») acerca de la prostitución ocasional nacida con el desarrollo de los grandes inmuebles de la región parisina. (...) De este texto de dos páginas, Godard tomará frases enteras para su guión, así como el personaje del viejo que intercambia el uso de su habitación a parejas ocasionales¹⁶».

(Bergala, 2006: 327-328).

Concretamente, la investigación llevada a cabo por Vimenet entrevistaba a varias mujeres de la periferia parisina que habían optado por el trabajo sexual como un medio para poder hacer frente a los diversos gastos de la vida moderna. Esto es, frente a la situación de precariedad de Nana en *Vivir su vida*, la realidad que reflejaría dicho informe es la de una mujer que usa su cuerpo para poder permitirse tener una vida de acuerdo a las exigencias del mercado. Si bien en el caso de *Vivir su vida* la protagonista se veía obligada a ejercer la prostitución por su proxeneta, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* se muestra a Marina Vlady como una mujer que decide deliberadamente prestar su cuerpo a otros a cambio de una compensación económica.

Una realidad que reflejaba igualmente Kristin Ross en *Conduce más rápido, lava más blanco*, donde explica cómo esta progresiva ocupación de la periferia parisina se

¹⁶ Traducción al español del francés original por la autora. En francés, el título original del artículo es «Les «étoiles filantes» ».

producía como una respuesta del notable incremento de los alquileres en el centro de la ciudad. Una reorganización de urbe donde el extrarradio pasaba a ser la nueva ciudad de las clases populares. Una campaña de reestructuración urbana que implicaría igualmente la creación de los HLM¹⁷ o viviendas sociales, creadas como una respuesta a la escasez de viviendas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.

De esta manera, el estudio de Vimenet le permite a Godard extraer una alegoría urbana del caso concreto que se documenta en «Las «estrellas fugaces»». Partiendo del personaje de Juliette, interpretada por Marina Vlady, Godard se sirve del estudio de Vimenet para elaborar un retrato sociológico de la ciudad de París. Así, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el sujeto de dicha acción, esa «ella», sería en último término la ciudad, más concretamente, la periferia parisina. Tal y como recogía Bergala, el propio Godard reconocía que « (...) el verdadero objetivo había sido observar una gran mutación como la que experimenta hoy en día nuestra civilización parisina, y de preguntarme acerca de los medios que habían hecho posible dichos cambios.» (Bergala, 2006: 325).



Marina Vlady en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).

Si en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* el personaje de Marina Vlady sirve como ancla para crear una alegoría de esa periferia parisina desgastada y consumida por el sistema dominante, en *Una mujer casada* es el espacio el que sirve de guía para construir el retrato de Charlotte, una mujer presa de una doble relación y de su sociedad. Así, el espacio juega una doble baza en estas dos películas, erigiéndose como centro del relato en la primera y como edificador de realidades subjetivas en la segunda.

En este sentido, *Una mujer casada* sería una «radiografía» de la mujer parisina típica, tal y como reconocía Godard (Bergala, 2006). Todos los elementos sonoros y visuales que se prestan en la película tendrían como único fin el retratar con la mayor precisión la realidad de un tipo concreto de feminidad. Frente a la precariedad de Juliette, Charlotte es una mujer joven y burguesa que sí puede permitirse el vivir en el centro de una gran ciudad. Y no solo eso, sino que puede hacerlo de acuerdo a los

¹⁷ De *Habitation à Loyer Modéré*, en español «hogar de alquiler moderado». Pese a ser destinadas a las clases menos pudientes, no siempre están fincadas con dinero público.

mandatos de esa «ideología de consumo» de Ross: tiene en su pertenencia múltiples vestimentas, un coche, consulta revistas femeninas, no trabaja y disfruta de su tiempo de ocio cultural.



Macha Méril en *Una mujer casada* (Godard, 1964).

En relación a la elección de las actrices, en ambos casos se trata de mujeres con un perfil atípico en el cine de Godard de los años sesenta, protagonizado por cuerpos menudos y poco curvilíneos, próximos a esa estética de «*chic-fille*» que defendía Morin (Morin, 1957). Pese a sus diferencias, Marina Vlady y Macha Méril compartían, según Alain Bergala, el mito de la «mujer rusa». Siendo su verdadero nombre Gagarine, Macha Méril es hija de dos exiliados rusos. Por su parte, Marina Vlady es igualmente descendiente de emigrantes rusos.

Junto con sus orígenes, ambas actrices compartían el poseer un aspecto físico que rompía con el patrón clásico de Godard: extremidades redondeadas, caderas formadas, rostros redondos. Si bien el realizador decía importarle «más el modelado que la modelo» (Bergala, 2006: 211), el físico de ambas pareció ser un motivo determinante en su elección.

En el caso de Macha Méril, su sensualidad atraería a Godard desde el principio, ya que la carga sociológica de *Una mujer casada* le llevaba a buscar un cuerpo de una mujer más curvilíneo y adulto que pudiese aparentar realmente el haber sido madre. En cuanto a Marina Vlady, la presencia de su corporeidad ante la cámara fue uno de los elementos que llevaría a Godard a seleccionarla para *Dos o tres cosas que yo sé de ella*:

«Esta mujer-mujer, de caderas anchas, rostro amplio, no entra visiblemente en el tipo femenino que ha sido el suyo - al menos tan significativo como el de Hitchcock - y que encontramos en su obra de rostros en rostros y de cuerpos longilíneos en cuerpos longilíneos, pero Godard parece tener necesidad, en este momento y para esta película, de esta alteridad, de este lado «a la vez un poco blando y un poco duro» según sus palabras, de Marina Vlady¹⁸».

(Bergala, 2006: 326).

¹⁸ Traducido del francés original al español por la autora.

Pese a todo, la presencia de estas dos actrices no bastaría por sí sola. Haciendo quizás alegato de sus dotes como escultor, Godard exigía a sus actrices y actores una cierta maleabilidad, tanto corporal como actoral. Una presión que obligaría a Macha Méril a adelgazar varios kilos para interpretar a Charlotte, imponiéndole posteriormente el tipo de ropa interior que debía llevar en las escenas de desnudos. Una presión que, para Marina Vlady, parece haberse traducido en continuas exigencias en el rodaje, pequeños «ejercicios medio prácticos, medio espirituales» (Bergala, 2006: 326) que el realizador les exigía a sus intérpretes.

Éric Rohmer y les Contes Moraux.

Maurice Schérer, cuyo alias artístico será Éric Rohmer, nace en 1920 en Tulle, un pequeño pueblo del suroeste galo. En 1943, obtiene el certificado para ser profesor de *collège* (lo que en español equivaldría a la enseñanza secundaria básica) y se instala en París. Es en esos años donde comienza a manifestarse de manera más clara su interés y fascinación por las artes y el cine. Frecuente asistente de espacios culturales y cinéfilos, Rohmer funda en 1950 *La Gazette du cinéma*, en la que participarán Godard y Rivette.

En 1951, entra a formar parte del equipo de redacción de *Cahiers du Cinéma*, fundada en ese mismo año. Siendo una de las voces más maduras, Rohmer pasa a suceder a André Bazin al frente de la revista en 1958, cuando este fallece tras un cáncer. Pese al reconocimiento de varias de sus colaboraciones en la revista, como «La vanidad de la pintura» (1951), «El celuloide y el mármol» (1955) o «El gusto de la belleza» (1961), su proximidad a la línea de Bazin y su búsqueda del lenguaje puro del arte más allá de lo subjetivo le granjeó varias críticas en el seno de la publicación.

En este punto, cabría distinguir entre tres facetas de Rohmer: la del pedagogo, la del crítico de cine y la del cineasta. Siendo su primer trabajo el de profesor, la pedagogía es un eje elemental en el trabajo de Éric Rohmer. Entre sus incursiones en este terreno, cabría destacar el corto realizado en 1969 *La bruja*, que parte del trabajo de Jules Michelet con el mismo título publicado por primera vez en 1862. A través de este ensayo, Rohmer realiza en tono divulgativo un ensayo en torno a la figura de la bruja y el arquetipo de la «mujer fatal», tomando como referencias obras cinematográficas como *El séptimo sello*, Ingmar Bergman, (1957) o *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928), así como serigrafías e ilustraciones del alto y bajo medievo.

Con este objetivo pedagógico en frente, Éric Rohmer ofrecería contadas entrevistas a la televisión y medios franceses a lo largo de su vida. Una interacción mediática que no era muy de su agrado. Sin dejar de reconocer el mérito de los nuevos espectadores, su posicionamiento con los nuevos medios de comunicación es bastante

crítico al considerar al discurso televisivo un lenguaje frío, desprovisto de la calidez que otorgaba la sala de cine (Caminade de Schuytter, 2011).

Este tono divulgativo, presente en alguno de sus trabajos pedagógicos y entrevistas desaparece en detrimento de la búsqueda de un lenguaje puro en sus críticas. En la línea de Bazin y como recogerá posteriormente Susan Sontag, Rohmer sostiene la necesidad de abordar el análisis cinematográfico desde la mayor abstracción, alejándose en la medida de lo posible de interpretaciones y opiniones subjetivas. Una empresa que considera más que compleja, al afirmar él mismo que «todo juicio sobre arte es un juicio de valor. No hay posible ejercicio crítico sin una necesidad de etiquetar, de anotar, de clasificar, que puede, yo lo sé, degenerar en manía y pasar por terrorismo» (Rohmer, 2010: 22).

Buscando la mirada más nítida, Rohmer apuesta por una crítica que, al igual que su cine, priorice el retrato de la realidad por encima de su distorsión. Si bien admira el trabajo de cineastas como Michelangelo Antonioni, donde la transformación de la imagen buscaría dar una respuesta al vacío existencial de la postmodernidad, para Rohmer lo prioritario sería captar la realidad con el mayor realismo posible.

Esta fascinación por la naturaleza más viva se recogerá en gran parte de su filmografía. Un interés que revela igualmente su atracción por las artes plásticas. Desde los cuerpos curvos de Matisse hasta la colorimetría de Picasso o la luz en Rembrandt, son varias las referencias pictóricas de este cineasta, que apuesta en última instancia por un cine donde el detalle se valore al mismo nivel que en una obra de arte. En esta línea, a propósito de unas fotografías que ilustraban uno de los artículos de dicho número de *Cahiers*, Rohmer comentaba en «El gusto de la belleza»:

«Pero un examen más detallista os permitirá distinguir, bajo esta sequía aparente, mil pequeñas intervenciones, sobre todo en lo que concierne al movimiento de manos, siempre característico, siempre elocuente, siempre sensible, siempre inteligente, siempre bello, siempre verdadero. Estas pequeñas verdades, es el gran arte: lo admitimos en pintura, por qué no en el cine?¹⁹».

(Rohmer, 2004: 125).

Es precisamente esta búsqueda de la belleza más absoluta en el arte de en la que se basa para escribir uno de sus ensayos más relevantes: «El gusto de la belleza». Publicado en las páginas de *Cahiers du Cinéma* por primera vez en julio de 1961, el artículo es una oda al cine como praxis artística del más alto rango. En él, reconoce su admiración por obras tan diversas como *Los chicos sabios* de Claude Chabrol (1961), *Sombra de adulterio* (Alexandre Astruc, 1961) o *La pirámide humana* (Jean Rouch, 1961). De

¹⁹ Traducción del francés original al español por la autora.

todas ellas, Rohmer destaca su potencialidad artística y estética, más allá de la cuestión narrativa.

En esta superación de lo profilmico, Rohmer señala el carácter divino, inherente a cada obra cinematográfica. Tal y como él mismo reconoce, el cine sería en sí mismo una «ilusión de carácter eternal» (Rohmer, 2004: 114). Es esta ilusión, prosigue Rohmer, el verdadero logro del cineasta, que, como un profeta moderno de la imagen, consigue conmover al público de la sala. Una concepción mística de la película y del realizador que bebería de su propia fe como católico.

El peso del catolicismo en su obra se desvela no sólo en filmes como *Mi noche con Maud* (1969), cuyo protagonista es un joven ingeniero y ferviente católico, sino en ese aura de misticismo que impregna gran parte de sus textos. Ya en *El celuloide y el mármol* se percibe la influencia del catolicismo en términos recurrentes como «espiritual», «pararreligioso» o «místico» (Rohmer, 2010). En él, Rohmer hace referencia a las áreas artísticas de las que, en su opinión, se nutriría el cine: las artes plásticas, la literatura y la música. Es a través de estas tres vías que el acto cinematográfico lograría alcanzar un máximo nivel de abstracción, constituyéndose en sí mismo como una suerte de poesía de la imagen.

En este punto, el carácter ontológico sobre el que reposa esta obra nos aproxima a la concepción *rohmeriana* de la imagen audiovisual, donde el fin último sería esa belleza abstracta y pura que el cineasta parece buscar en cada plano. Una realidad donde la cuestión técnica se redefine para adaptarse a las exigencias únicas de la obra cinematográfica: la búsqueda de la máxima expresión a través del gesto mínimo. Una exploración de carácter introspectivo en la que la figura del autor recuperaría cierto halo clasicista. Así, el matiz místico del acto cinematográfico se entrecruzaría con el papel casi sacro del autor como creador de la obra:

«Yo no me oculto de haber confundido la causa del cine con la de un tesis no solamente clásica, sino *espiritualista*: poco importa la posición tomada, se podría decir, si este se revela fecundo, nos descubre bellezas y poderes ignorados de partidarios del sistema opuesto. (...) El artista de antaño creía vivir en «el mejor de los mundos posibles» sin considerar otra misión que la de glorificarlo, aún haciéndole ilusión la denuncia de sus imperfecciones aparentes. ¿Es esta creencia ingenua? La evidencia de la pantalla predica a su favor, y es gracias a nuestro escepticismo actual que considero más razonable fiarme. Mientras que el arte moderno nos invita a meditar acerca de los cimientos orgánicos del hombre, es, al contrario, su condición espiritual la que convierte al cine, paradójicamente, admito, pero seguramente, en el más apto para sacar a la luz²⁰».

²⁰ Traducción del francés original al español por la autora.

(Rohmer, 2010: 58).

Como se puede observar en este fragmento de *El celuloide y el mármol*, para Rohmer el acto cinematográfico va más allá de lo tangible, otorgándole cierto poder de revelación y de aproximación espiritual a una belleza que superaría todo matiz perceptible. Esta percepción de la película como obra de arte máxima se culmina en el último capítulo de dicho ensayo, al afirmar que el cine es quizá la gran esperanza de autenticidad en el relato de la modernidad, al considerarlo la última resistencia al mecanismo cuántico del sistema dominante (Rohmer, 2010).

La espiritualidad que desprenden sus textos estaría igualmente presente en su faceta como director. De su filmografía se destacarían las tres series cinematográficas que dan pie a tres de las grandes etapas de su producción audiovisual: *Cuentos morales* (1963-1972), *Comedias y proverbios* (1980-1990) y *Cuentos de las cuatro estaciones* (1990-2000).

Aparte, cabría mencionar otros títulos al margen, como *El signo de Leo* (1959), primer largometraje de Rohmer donde muestra el descenso a la marginalidad de un músico en las calles de París; *La marquesa de O* (1976), que parte de la novela del mismo nombre de Henrich von Kleist; *Perceval el galo* (1978), film histórico realizado a partir de una adaptación del siglo XII que le haría ganar el Premio Méliès; o *La inglesa y el Duque* (1976), basadas en las memorias de Grace Elliot, aristócrata inglesa que se vio imbuida en el París de la Revolución Francesa.

En el caso que nos ocupa, nos centraremos en el análisis de *Cuentos morales*, en la que se inscriben las dos películas seleccionadas para el análisis en esta investigación: *La coleccionista* (1967) y *La rodilla de Clara* (1970). En general, las seis películas que conforman esta serie beben de una base más literaria que cinematográfica. El propio Éric Rohmer confesaba haber concebido el guión de estos filmes desde la estructura narrativa del cuento. Un hecho que se puede verificar al consultar los guiones de los mismos, recogidos en la obra *Seis cuentos morales* (Rohmer, 1974). Redactados a modo de pequeño relato, Rohmer parece huir de toda referencia directa a los vocativos, dedicando incluso más espacio a lo descriptivo que al diálogo.

Las dos primeras obras, *La panadera de Monceau* (1962) y *La carrera de Suzanne* (1963) son dos medio-metrajés donde Rohmer ya ensaya uno de los temas centrales de su cine: la seducción y la interacción social que constituye. En ese juego de darse a conocer al otro, el diálogo tendría un rol determinante, siendo la herramienta de esos dos o más cuerpos implicados para resolver el dilema de la erótica que les ata. Siendo la palabra y la retórica sus principales aliados, la seducción en Rohmer estaría íntimamente ligada a la tradición literaria, siendo el libertinaje una de sus formas de expresión. Una cuestión sobre la que trabaja profundamente María Tortajada en su obra *Éric Rohmer: el espectador seducido. Sobre la representación*:

«El libertinaje, tal y como se ha podido expresar en las diferentes formas de la literatura del siglo XVIII, permite aclarar el tema central de las películas de Rohmer, la seducción. Permite comprender el modelo social que este supone, la práctica del juego, de los dobles registros, así como ciertas formas de discursos que se le asocian. El libertinaje se diferencia claramente del galanteo, bastante más preciso que la galantería definida como educación, miradas hacia la mujer, o adulación²¹».

(Tortajada, 2017: 11).

Tortajada hace aquí referencia a la seducción *per se*, que no siempre necesariamente ha de culminar en el amor romántico. En este sentido, el libertinaje que recoge Tortajada, tal y como lo plantearía Rohmer en sus obras, podría tener más que ver, quizá, con ese amor platónico que acuñaba Marsilio Ficino. Una atracción no siempre recíproca donde el diálogo y las miradas predominan por encima de toda corporeidad, y que no siempre se revelaría fácticamente hacia el exterior.

Este juego de miradas e intenciones soterradas se ve con bastante claridad en *La coleccionista* (1964). En ella, se narra la historia de Haydée, una joven que llega a una villa del sur de Francia, invitada por un amigo íntimo; pero también de Daniel, quien ha ido hasta la villa para disfrutar de un verano alejado del ajetreo urbano; y de Adrien, artista bohemio que busca igualmente la calma. Si bien desde el inicio Adrien y Daniel se muestran rudos y escépticos ante Haydée, poco a poco su actitud va mudando, mostrándose más interactivos y abiertos con ella. No obstante, este acercamiento no está exento de una cierta tosquedad, denostando la supuesta frivolidad de Haydée y sus continuas conquistas románticas.

En el caso del cuarto filme de *Cuentos morales*, *Mi noche con Maud* (1969), protagonizada por Jean-Louis, un joven ingeniero con una ferviente pasión amorosa. Durante una misa, se fija en una mujer rubia de la que queda prendado. Días después, un compañero le invita a su casa y le presenta a Maud, una mujer divorciada con la que se suma en una profunda conversación filosófica que durará toda la noche. Pese al fuerte atracción que se siembra entre ambos, el vínculo no pasará de esa noche. Posteriormente, vuelve a toparse con la joven de la iglesia, a quien se declara y con quien acaba formando una familia.

Si bien en este caso si se alcanza a ver la culminación de un acercamiento romántico, cabe tener en cuenta que la joven de la iglesia apenas tiene importancia dentro del relato, limitándose su apariencia a ese primer plano de su presentación y al plano general que nos la presenta junto a Jean-Louis. Sin embargo, la tensión que se germina con Maud, auténtico epicentro de la historia, no trasciende de esa noche. Una

²¹ Traducido del francés original al español por la autora.

vez más, el valor de la seducción es intrínseco a sí mismo, sin necesidad de pasar a otro nivel.

Con un desenlace diferente, es interesante comparar esta película a la de *El amor después del mediodía* (1972). En ella, un escritor casado y con hijos encuentra a una mujer impulsiva y altamente emocional de la que se enamora, comenzando así una aventura fuera de su matrimonio. Al igual que en *Mi noche con Maud*, Rohmer vuelve a presentarnos dos tipos de feminidad contrapuestos, creando una suerte de rivalidad como objetos del deseo masculino entre el arquetipo de la mujer ángel y de la mujer fatal.

En *La rodilla de Claire* (1970), Jérôme, hombre maduro que se dedica al mundo de la cultura, se encuentra en sus vacaciones suizas con Aurora, una antigua amiga. Ella le presenta a Claire y a su hermana, dos adolescentes por las que Jérôme se muestra fascinado en diversa medida. En este caso, lo femenino tiene un protagonismo interesante. Si bien el deseo se formula desde Jérôme, el protagonista masculino, en su ejecución entran tres mujeres: Laura, por quien se siente inicialmente interesado; Claire, su hermana mayor, que se convertirá en el epicentro de su deseo tras conocerla; y Aurora, quien anima a Jérôme a aproximarse a las jóvenes de manera cautelosa y ciertamente planificada.

Si bien las series y obras que le seguirán a *Cuentos morales* presentan una cierta evolución temática y narrativa, prácticamente toda su filmografía está impregnada de aproximaciones eróticas entre los personajes que en gran parte de las ocasiones no pasan del acto de la seducción. Sirva como ejemplo su última película, *Los amores de Astrée y de Céladon* (2007). Ambientada en la mitología gala, narra la separación y encuentro de una pareja, Astrée, pastora; y Céladon, hijo de una familia con poder. Creyendo a Céladon muerto tras un malentendido entre ambos, finalmente se reencuentran al final del filme. Si bien la aproximación, finalmente culminada en este caso, es más afectiva que erótica, el núcleo narrativo de la obra se recrea en esa separación entre los amantes.

Junto con ese juego constante de aproximaciones y contenciones, otra característica del cine de Rohmer es precisamente su afán por desaparecer de su obra, permaneciendo únicamente como observador al otro lado de la cámara, pero reduciendo al máximo toda posible marca del autor. Tal y como recoge Violaine Caminade de Schuytter en *Éric Rohmer, cuerpo y alma*, Rohmer «prefería la discreción, negando la «melomanía del realizador». Esta invisibilidad del autor, en el sentido físico del término, se une a la transparencia del montaje» (Caminade de Schuytter, 2011:65).

Presentación de las películas de Éric Rohmer seleccionadas: La coleccionista (1967) y La rodilla de Claire (1970).

Al igual que nos sucedía con Jean-Luc Godard, seleccionar únicamente dos filmes de Éric Rohmer que reflejasen la edificación de lo femenino a través del primer plano era algo complejo. En primer lugar, atendiendo a nuestro interés por reflejar la realidad audiovisual de los años sesenta, se limitaron las pesquisas a la serie de *Cuentos morales*, que comprendía desde 1962 a 1972.

En segundo lugar, se buscaban dos relatos cinematográficos donde la aproximación erótica, dentro de los códigos de ese libertinaje que recogía Tortajada, se juntase con un cierto tratamiento del cuerpo. De tal manera que la presencia de esa «palabra-diálogo» (Caminade de Schuytter, 2011), esencial en el cine de Rohmer, se tornase indisociable del cuerpo como entidad física.

En tercer lugar, el tratamiento del primer plano como catalizador de ese deseo masculino y edificador de lo femenino era otra de las exigencias a tener en cuenta a la hora de seleccionar los filmes. Una cuestión compleja, dado el rechazo que Éric Rohmer experimentaba hacia el uso recurrente del primer plano. En una de las entrevistas ofrecidas a Violaine Caminade de Schuytter, Rohmer afirmaba que, cuando su uso era limitado y concreto, el primer plano recuperaba su fuerza simbólica. Por el contrario, un uso extenuado de esta herramienta se podría llevar a «violar la intimidad» de los actores (Caminade de Schuytter, 2011: 55).

En este punto, las dos películas que más parecían encuadrar con el cuadro metodológico y teórico de esta investigación resultaron ser *La coleccionista* y *La rodilla de Claire*. En ellas, la presencia del cuerpo y de su fragmentación juega una baza determinante en la gestación del deseo y por ende en la construcción del relato. Al igual que gran parte de las obras recogidas en la publicación de carácter recopilatorio *Seis cuentos morales* (1974), ambos filmes fueron concebidos a modo de narración en torno a los años cincuenta, tal y como el propio Rohmer reconoce en una de las entrevistas compiladas en *El celuloide y el mármol* (Rohmer, 2010).

Antes de ahondar en las características individuales de cada obra, se considera pertinente abordar ciertos rasgos en común. Retrotayéndonos a la búsqueda constante por borrar toda huella explícita del autor como centro del relato en sus obras, Rohmer perseguía igualmente el predominio de la subjetividad del intérprete por encima de la fijación del guión. Gracias al carácter prosaico de su guiones, los actores gozaban de una notable libertad para expresar las emociones de sus personajes a través de sus propias palabras.

Si bien su cine difiere de la línea del *Direct Cinema* estadounidense y canadiense, sí que se asemeja a estas otras vertientes en la libertad que otorga al actor o a la actriz a la hora de interpretar su personaje. Retomando el discurso de María Tortajada, Rohmer

adoptaría ciertas técnicas de esos nuevos cines, como la improvisación (Tortajada, 2017). Frente al carácter personalista de Godard, que controlaba al máximo cada intervención del intérprete, Rohmer limita su rol directivo a la elección de dichos intérpretes, buscando similitudes estéticas entre la actriz y el personaje.

Una vez pasado el filtro de la selección, es el actor el principal responsable de su trabajo interpretativo, no Rohmer. En este sentido, numerosos son los actores y actrices que han trabajado en sucesivas ocasiones con Rohmer, muchas veces dando vida a personajes ciertamente similares. Tal es el caso de Béatrice Romand (Laura en *La rodilla de Claire*) o de Fabrice Luchini (el novio de Claire), autores recurrentes en el discurso *rohmeriano*.

Siendo el rol de la palabra y del diálogo determinantes en la obra de Éric Rohmer, el cuerpo como entidad física toma igualmente un posicionamiento relevante. Siendo escaso el empleo del primer plano como recurso narrativo en el cine de Éric Rohmer, su presencia viene cargada de un gran simbolismo. En el caso de *La coleccionista*, este elemento narrativo se circunscribiría en esencia a esa presentación del personaje de Haydée en los primeros minutos de la película. En ellos, vemos cómo la figura de la joven pasea por una playa en traje de baño, fragmentándose su cuerpo en cortos primeros planos de sus rodillas, su estómago o su cuello:

« A Rohmer tampoco le agrada el corte. La heroína de *La curvatura*, al decir que a las mujeres no les gusta ser formuladas en rodajas, parece tomar la palabra del realizador, a quién le repugna cortar la realidad, desmenuzarla. Partiendo de esta declaración, es necesario volver a ver el prólogo de Haydée en *La coleccionista*. El himno sirve aquí como un hacer valer paradójico de la integridad del cuerpo de la actriz, que no se entrega a la toma (fotográfica) más que para escapar mejor de ahí, al igual que el personaje se libera del dominio de Adrien²²».

(Caminade de Schuytter, 2011: 55).

En este sentido, Rohmer se aleja en esta secuencia del montaje lineal al que nos tiene acostumbradas. Una presentación del personaje que recuerda más a esos primeros planos de Nana en *Vivir su vida* o de Charlotte en *Una mujer casada*. Según Caminade de Schuytter, esta parcialización estaría justificada, pues se trataría de una suerte de homenaje estético que Rohmer realiza al cuerpo de Haydée. Si bien su puesta en escena difiere de la Godard, ambos parecen compartir ese uso del primer plano como catalizador de ese deseo masculino. Pese a ese curioso paralelismo estructural, en el caso de Éric Rohmer el autor negaba que dicha fragmentación del cuerpo de Haydée se hubiese realizado «bajo el fetichismo de Buñuel o Fritz Lang» (Caminade de Schuytter, 2011: 57), siendo su fin meramente observacional.

²² Traducido del francés original al español por la autora.



Haydée Politoff en *La collectionniste* (Rohmer, 1967).

Este anhelo por documental la belleza femenina es el que parece llevarle en *La rodilla de Claire* a recrearse en ese ya consabido plano cerrado de la rodilla. Justo cuando ella se sube al cerezo, los ojos de Jérôme presentan al espectador la alegoría de su deseo: la rodilla de la joven flexionada y levemente inclinada. Mientras que en *La collectionniste* era Haydée quien se mostraba, en *La rodilla de Claire* esta presentación se ejecuta en diferido por Jérôme. Si bien en un nivel técnico es complejo definirlo como un primer plano (ya que no es un plano único de su rodilla) la carga simbólica que lo impregna sí parecen acercarnos a ese nivel íntimo de contacto con el personaje femenino.

Siendo en esa escena el detonante del deseo en Jérôme, su conquista culmina en esta ocasión a través del cumplimiento de la falta. Al posarle su mano sobre su rodilla, Jérôme da por satisfecho su deseo, y con él el de Aurora, quien le había animado en primera instancia a acercarse a la joven, con el objetivo de inspirarse de sus aventuras emocionales para su próxima novela. Un acercamiento que alcanza su grado máximo en ese gesto del cuerpo, guardándose de toda aproximación carnal ante la mirada simbólica de la fotografía de su prometida:

«Es a través de la palabra que Jérôme logra izar al más alto nivel de la jerarquía de las acciones aquella que, digna de un auténtico héroe, consiste en posar su mano sobre la rodilla. Al filme no le faltaría ironía. (...) Jérôme se entrega a una curiosa evacuación del deseo como si el placer fuese contrario a su propia libertad, a su autonomía de sujeto racional capaz de analizar lo que le sucede en cada instante. Es a través de este deber, precisa, que él acaba acariciando la rodilla de Claire, para satisfacer el contrato que ha concluido con Aurora y que le obliga a él a darle materia para su novela²³».

(Caminade de Schuytter, 2011: 146).

²³ Traducido del francés original al español por la autora.



Jérôme (Jean-Claude Brialy) y Claire (Laurence de Monaghan) en *La rodilla de Claire* (Rohmer, 1970).

Por un lado, cabe leer ese último gesto simbólico de la mano de Jérôme en la rodilla de Claire como una demostración del arrepentimiento moral del héroe ante una supuesta infidelidad. Por otro lado, Jérôme ya habría roto esa barrera antes al besar en los labios Laura, la hermana de Claire. Más allá de una cuestión de infidelidad o de traspasar el umbral de lo permisible, el gesto simbólico de Jérôme parece encajar con la construcción del eje de la seducción en dicho relato filmico. En este sentido, Jérôme seguiría no tanto su deseo como el de Aurora, quien le habría instado a aproximarse a la dos jóvenes e intentar seducirlas, con el único pretexto de extraer ideas potentes para su próxima novela.

Siguiendo con esta cuestión de lo simbólico, Violaine Caminade de Schuytter establece una comparativa alegórica entre los personajes de Claire y Haydée con una flor, recuperando el término de «mujer-flor» de la teórica Carole Desbarats en su análisis de *Pauline en la playa*²⁴. Cuando en *La coleccionista* Daniel recibe la visita de un marchante de arte interesado en uno de sus jarrones, Daniel decide ofrecerle la compañía de Haydée como acompañamiento del jarrón. Por su parte, las flores que le entrega Jérôme a Claire y Laura en *La rodilla de Claire* tendrían también un componente emocional, pues ambas van a integrar ese juego de la seducción que le propone Aurora.

En este sentido, tanto Claire como Haydée serían reducidas a ese término pictórico de la «mujer-flor». En el caso de Claire y su hermana pequeña, su condición de púberes podría hacer igualmente referencia a ese inminente desarrollo físico de las jóvenes, o como recoge Violaine Caminade de Schuytter, a esa «belleza de las flores que estalla» (Caminade de Schuytter, 2011:102). Un *topos* bastante tradicional en la literatura que jugaría aquí la doble baza de la conquista y del despertar emocional de las protagonistas.

²⁴ Caminade de Schuytter hace referencia a la obra *Pauline à la Plage d'Éric Rohmer*, de Carole Desbarats (1990).

4.3. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS TELEVISIVO.

Dim Dam Dom, por Daisy de Galard.

En 1965 se inicia en la segunda cadena de la ORTF el programa de Daisy de Galard, *Dim, Dam, Dom*. El formato parecía seguir la línea editorial de las ya comentadas revistas femeninas de la época, como *Marie Claire* o *Elle*. Concretamente, el formato de *Dim, Dam, Dom* estaba enfocado a las generaciones más jóvenes de mujeres, atendiendo a sus gustos musicales, cinematográficos o estilísticos.

En el momento en el que sale a la luz, su mayor competencia era *Magazine Féminin*, un programa dirigido por Aimé Chabrierie desde 1952, en el que se prestaba atención a temáticas tradicionales como la cocina, la costura o el cuidado personal. Frente a este formato más clásico, Daisy de Garland apuesta en *Dim, Dam, Dom* por la innovación, contratando para ello a reputados cineastas para la realización de sus secciones y a algunas de los iconos del momento, como Françoise Hardy. Este deseo de hacer algo revelador se da sobre todo en el plano estético, incorporando el uso del color en sus emisiones desde 1967.

En este sentido, *Dim, Dam, Dom* buscaría reconvertir el formato clásico de las revistas femeninas a las nuevas exigencias de la cultura popular. Una frescura estética que no parecía reflejarse en sus temáticas, aludiendo una vez más a típicas labores de las mujeres como la tareas domésticas o el cuidado de la familia. Tal y como recogía Kristin Ross respecto a este tipo de propuestas mediáticas, su carácter jovial estaría igualmente marcado por esa «ideología del consumo» (Ross, 2006), dedicando una importante parte de sus emisiones a la publicidad de objetos tan diversos como menaje, juguetes y especialmente, la moda.

Una propuesta ya enunciada en su cabecera. Tal y como recoge René Blanckeman para *Télémagazine*, las siglas vendrían a significar «DIM, como el domingo, DAM, como a aquellas a las que está destinada este magazine, DOM, para mostrar que también será interés...¡de los hombres!²⁵» (Blanckeman, 1965:15). En esta misma reseña, Blanckeman hace mención al tono jovial y el ritmo frenético de las emisiones, priorizando un mayor número de secciones pero de una menor duración cada una.

De esta manera, *Dim, Dam, Dom* apostaba por una revolución estética pero no total. Una afirmación recogida en las declaraciones de Daisy de Galard para el programa de la ORTF *Micros et cámaras*. En ellas, reconocía que el fin último del programa no era otro que el de dar a conocer ciertas problemáticas en torno a lo femenino y al mismo

²⁵ Traducido por la autora al español del francés original, en el que domingo es *dimanche* (por eso «Dim») y fonéticamente *dames* (damas en español) suena similar a «Dam», ya que la «s» final no se pronunciaría. En el caso de «Dom», sería igualmente un juego fonético con *d'hommes* (de los hombres).

tiempo formar a sus oyentes para que pudiesen apreciar el valor de lo cotidiano con un cierto valor de la estética.

Esta idea de instar a la educación de su público parece retrotraernos una vez más a esa idea recogida por Betty Friedan o Kristin Ross de las revistas femeninas como formadoras de una suerte de espíritu cívico. Como bien reconoce la propia de Galard, con *Dim, Dam, Dom* no se persigue un cambio social a gran escala, simplemente informar a un público general desde una óptica estéticamente moderna y con una gran calidad en cuanto a la imagen y el sonido se refiere. Todo ello, claro está, buscando llegar al mayor número posible de mujeres, su objetivo principal (Locquin, 1966).

Como emisión, *Dim, Dam, Dom* experimentó un notable éxito de audiencias que le permitiría seguir hasta 1970. Coincidiendo con nuestro foco temporal, se ha decidido contar con la totalidad de los episodios. Teniendo en cuenta que se trata de un material complementario y de lo complejo de analizar por completo una emisión tan prolífica, se ha optado por estudiar las características generales de la misma, recurriendo a aquellas secuencias o planos como material de análisis donde se trabaje la cuestión de la edificación de lo femenino desde el primer plano.

En cuanto a su formato, *Dim, Dam, Dom* presenta una escaleta con una gran variedad en la forma pero no en el fondo. Es decir, si bien la media de secciones por episodios es de diez (Loecquin, 1966), casi todas ellas se podrían agrupar en las siguientes temáticas, no muy lejanas a lo que se podía observar en otros medios enfocados a la mujer: moda, consejos prácticos, belleza y cultura popular. Cuatro temáticas atravesadas por un eje en común: el consumo.

Esto es especialmente perceptible en los telefilmes de moda, donde la presencia del diseñador (Yves Saint Laurent, Dior, Balenciaga o Paco Rabanne entre los más mencionados) supera la cuestión del autor creativo para impregnarse del lenguaje publicitario. A su vez, la cabecera del programa parece hacer ya un guiño a la sociedad de masas. A partir de 1967, *Dim, Dam, Dom* adopta una nueva cabecera en la que cada una de las letras que conforman el título se van expandiendo hasta contener dentro de cada una imágenes de esa «ideología de consumo», que diría Ross: desde coches hasta frascos de perfume o pintalabios que se combinan con partes fragmentadas (y de cierta carga erótica) del cuerpo femenino, tales como ojos y labios.



Fotogramas pertenecientes a la cabecera de *Dim Dam Dom* a partir de 1967.

Si bien es complejo elaborar un eje central de sus secciones, múltiples y cambiantes en sus más de cinco años en antena, hay ciertos aspectos que permanecen a lo largo de las temporadas. Junto a ese ya comentado peso de la publicidad y de la moda, cabría destacar el carácter temático que guardan muchos de los episodios de esta revista femenina televisiva. Siempre en relación con las estaciones y la moda, abundan las emisiones centradas en torno a la estación estival o la llegada de la primavera, por ejemplo. Pero también es habitual aquellas enfocadas en el calendario académico, como la vuelta al colegio en septiembre o la llegada de las vacaciones de Navidad, con su correspondiente significado cristiano.

Otro rasgo de *Dim, Dam, Dom* es la presentadora que introduce cada número de la emisión. Si bien entre sus realizadores cuenta con nombres como Roger Vadim, esta búsqueda por rostros conocidos se repite en el caso de la persona (generalmente mujer) que introduce cada número, siendo habitual la presencia de modelos, actrices y cantantes. Entre las más destacadas, cabría citar a Marie Laforet, Chantal Goya (protagonista del filme de Godard *Masculino Femenino* y también cantante), Sylvie Bartan, Françoise Hardy, Géraldine Chaplin o Sheila, cantante e icono de ese momento.

Junto con estos rostros de renombre, varios números están encabezados por modelos que se inician en el mundo de la moda o de la música. A su vez, gran parte de los tele-filmes están protagonizados por actrices desconocidas. Un guiño que nos puede hacer pensar en esa capacidad de la televisión como medio para darse a conocer, permitiéndonos igualmente reflexionar acerca de la existencia de dos dobles discursos mediáticos: el de aquellas que logran hacerse un nombre en el cine y las que de debían confirmarse con su paso por la televisión.

Más allá de cávalas, lo que sí es cierto es que el aumento progresivo del consumo de la televisión en los hogares franceses dotó a este medio de un notable poder para configurar el imaginario colectivo. En su artículo «La rodilla de Noële o el arremangado generoso», Bertrand Papin presenta el caso de Noële Noblecourt, actriz de telenovelas francesas, y de la polémica que causó al presentar en minifalda.

Se trataba de la emisión *Cinépanorama* del 15 de mayo de 1964, dedicada al Festival de Cannes. Su uso de la minifalda y el hecho de que al sentarse se le viese parte del muslo conllevó un aluvión de críticas de los sectores de la audiencia, que juzgaban su actitud jovial de amoral. Fruto de las protestas, la cadena decidió cambiar a Noblecourt por otra presentadora, Jacqueline Monsigny, que frente a la «starlette» (Morin, 1972) guardaba una pose más elevada, fruto de su posición privilegiada como Vizcondesa de Chateleux. La predilección del público por esta segunda lleva a Papin a analizar el rol de la presentadora desde una visión ontológica:

«El caso Noblecourt fue de hecho el pretexto de un intento de reparación del orden (sexual, por lo tanto moral) de la sociedad de la parte de las instituciones,

políticas y mediáticas, preocupadas al ver debilitarse poco a poco los valores sobre las que ellas se apoyaban *naturalmente*, en particular aquellas que registraban el uso del cuerpo femenino y el lugar de las mujeres en el espacio social²⁶».

(Papin, 2000: 82).

Un año más tarde del escándalo de Noblecourt y cinco años antes de *La rodilla de Claire*, se emitía en *Dim, Dam, Dom* (el 30 de abril de 1965) un llamativo reportaje en torno a la rodilla como fetiche estético. Bajo el nombre de *El coronamiento de la rodilla*, Janine Alaux y Jean-Pierre Marchand analizan la moda de la minifalda desde una perspectiva histórica, desde la mitología clásica hasta el libertinaje del siglo XIX.

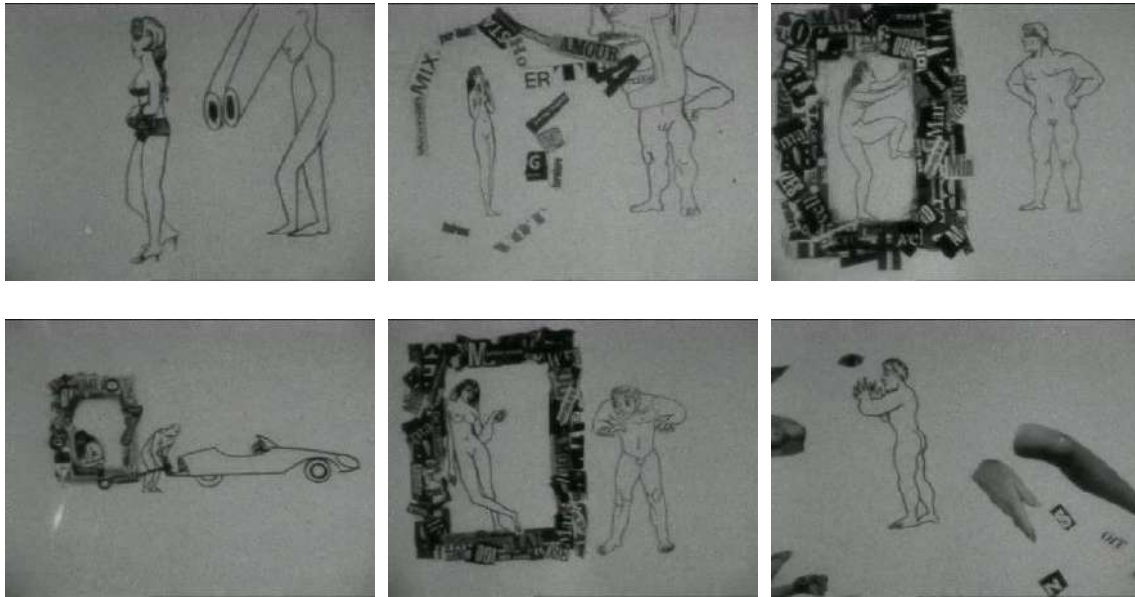


Fotogramas de el reportaje *El coronamiento de la rodilla* (Alaux; Marchand, 1966)

En relación a esa nueva modelo que muestra su rodilla en los sesenta, el documental nos habla de «la joven de la rodilla» del siglo XX, alabando la rodilla esbelta pero recordándole igualmente a la espectadora que, para que esta sea perfecta, ha de cuidarla de la celulitis o de posibles imperfecciones. Así, mostrar el cuerpo femenino se convierte en algo lícito en emisiones como esta, siempre y cuando esta exhibición se realice de acuerdo a los parámetros estéticos impuestos desde el marco social.

Entre las secciones habituales de *Dim, Dam, Dom* cabría destacar la sección de cocina de Mapie de Toulouse-Lautrec. En ellas, Mapie ofrece recetas de cocina con una bis cómica, conjugando los juegos de palabras con la demostración de sus técnicas culinarias. A su vez, las viñetas cómicas forman también parte de la emisión, con colaboraciones expresas para el medio de Peter Foldes, renombrado director de cine de animación de la escena independiente británica. Entre sus trabajos para *Dim, Dam, Dom* más relevantes cabría destaca *Persuasión o bella en una caja* (emitido el 25 de marzo de 1966), en el que vemos como los supuestos piropos de los hombres llevan a la mujer a encerrarse en una cárcel simbólica, donde acaba siendo consumida entre el acoso masculina y la presión del arquetipo.

²⁶ Traducido del francés original al español por la autora.



Fotogramas correspondientes a *Persuasión o bella en una caja* (Foldes, 1966).

Tal y como se observa en los fotogramas seleccionados del trabajo de Peter Foldes, los supuestos halagos dejan esa apariencia inocente cuando el espectador se percata del gesto enfurecido y adusto de quién las profiere. Así, vemos cómo Peter Foldes juega con la distorsión de los cuerpos, mostrando inicialmente a esos ojos telescópicos que desnudan a la mujer. Posteriormente, vemos cómo la cara de él se vuelve deforme hasta adoptar la apariencia de un monstruo, mientras ella permanece agazapada dentro de esa cárcel construida con los supuestos piropos del hombre.

En la siguiente escena, vemos cómo esa cárcel es transportada por el varón a modo de remolque, quien la conduce hasta su nueva casa de diseño. Tras llegar al hogar, la imagen de la mujer adopta serenidad y el hombre parece reducir su nivel de fiereza. Ahora ya compuesta la pareja, ambos entran en esa cárcel, anteriormente habitada por la mujer, donde se fusionan como pareja. Un idilio que durará poco, ya que enseguida vemos cómo la mujer se acaba desintegrando en los brazos del hombre, dejando en su lugar a parcelaciones mínimas de su identidad física: piernas, bocas, ojos y manos surrealistas que ocupan el vacío de lo femenino en esa relación acabada. Una alegoría de lo romántico con destellos de esa perspectiva crítica de la sociedad francesa que en ese mismo año se recogía en la obra de Edgar Morin *El espíritu del tiempo* (1972).

Otra de las secciones que destacan de la revista televisiva son las entrevistas realizadas por Marguerite Duras para el medio. En ellas, se supera por unos instantes la ligereza que impregna gran parte de la emisión, permitiendo a la espectadora conocer de primera mano realidades como la historia de una guardiana de prisiones (12 de noviembre de 1967) los miedos de una bailarina de *strip-tease* por quedarse encasillada

y por tener que dejar su trabajo cuando su edad ya no le permita seguir ejerciendo ese oficio (28 de octubre de 1965).

Con todo, el tono que predomina en *Dim, Dam, Dom* parece aproximarse notablemente a la «*chic fille*» de Edgar Morin. Este carácter, que superaría lo *naïf*, iría más allá de las poses de las modelos o de las presentadoras de cada emisión, impregnando cada una de las secciones, desde la voz en *off* de las mujeres hasta el montaje de la publicidad, donde a través de la técnica del *stop motion* dan vida a cacerolas y sillones. Si bien se podría pensar que esta estética infantil es típica de este tipo de programas, lo cierto es que el tono de *Magazine Féminin* es mucho más distante con la espectadora.

Lejos de caer en una valoración subjetiva del trabajo de Daisy de Galard, lo cierto es que este clima aterciopelado parece buscar una suerte de complicidad con la espectadora, apelando a una línea conciliadora que le permita relajarse. En esta línea, el tono cómico que guarda constantemente *Dim, Dam, Dom* parece encajar notablemente con la premisa edulcorante de las revistas femeninas de la época. Las escasas menciones a cuestiones políticas determinantes para la sociedad entre sus secciones recuerda a esa afirmación de Kristin Ross:

«Si estas cinco rúbricas llegaban para dar cuenta de la vida de la mujer, qué se excluía? En primer lugar, según Ménie Grégoire, toda idea de ambición y de carrera: en los folletines románticos, todas las heroínas inquietas por estas preocupaciones las olvidaban en cuanto se dejaban llevar por la pasión. Además, las preocupaciones políticas se limitaban a algo general y abstracto. (...) Se trata en suma de convertirse en una persona que se guarda bien de clamar su ignorancia política²⁷».

(Ross, 2006: 113).

Este rechazo a lo intelectual o laboral en pro de la vida sentimental se percibe con bastante claridad en una de las secciones más afamadas de los primeros años de *Dim, Dam, Dom*: *Marie Matemática*. Creada por el autor de Barbarella, Jean Claude Forest, se trata de una pequeña novela folletinesca de animación con una estética que recuerda a la de los tebeos, emitida entre 1965 y 1966 en *Dim, Dam, Dom* (Lafebvre, 1965: 31). En ella, se nos muestran las aventuras de una joven francesa del futuro, Marie, hija de un importante científico que quiere seguir los pasos de su padre y viajar a través de las constelaciones. No obstante, en cuanto se enamora de otro cosmonauta como ella, Marie parece dejar atrás sus ambiciones y se entrega plenamente al amor.

Este desenlace romántico, con el que Jean Claude Forest pone fin a *Marie, Matemática* tiene lugar en el número del 29 de abril de 1966. En él, vemos cómo Marie

²⁷ Traducción del francés original al español por la autora.

conoce a un joven del que se acaba enamorando. Frente al perfil lánguido de Marie, el personaje masculino que deviene su pareja presenta una apariencia de niño pero con una actitud próxima al Michel Poiccard de Godard. En una reminiscencia al paisaje bíblico, Marie recibe de una serpiente que lo envuelve una manzana, uniéndose en ese fruto a su pareja, a modo de final feliz. Un planteamiento que, tanto en lo ontológico como en lo estético, recuerda a las imágenes sacras de la representación del Paraíso Terrenal con Eva y Adán.



Marie Matemática en Dim, Dam, Dom (Forest, 1966).

En resumen, *Dim, Dam, Dom* fue una propuesta innovadora en la forma pero no tanto en el fondo. Si bien se daba cabida a temas de interés general como la prostitución (en esa entrevista a Godard y Vlado a propósito de su película el 1 de marzo de 1967), el paro juvenil o el control de natalidad, el tono conciliador de la línea editorial evita todo tipo de confrontación directa. Aun así, la presencia de mujeres como Marguerite Duras, colaboradora regular del medio; o Agnès Varda, que aparece en varias ocasiones para promocionar su película *Lions Love* (1970) y que incluso llega a dirigir alguna de las emisiones, hacen de *Dim, Dam, Dom* un espacio complejo a medio camino entre la revista femenina tradicional y la vanguardia estética.

Les femmes... aussi, por Éliane Victor.

En 1964, Éliane Victor comenzaba en la primera cadena de la ORTF un nuevo proyecto audiovisual enfocado a dar otra imagen de la mujer francesa que no incurriese en los mismos estereotipos de género. Tras su experiencia en el periodismo como secretaria general de Pierre Lazareff en *Cinq Colonnes à l'une* y anterior colaboración en la recepción del correo en la revista *Elle*, decide dar el paso e iniciar su propio programa. Un nuevo formato que se alejase de esas repetitivas cuestiones de la feminidad según los medios de comunicación, ofreciendo a la lectora algo más que consejos domésticos o de cuidado personal. Es así como nace *Les femmes...aussi*, que permanecerá en antena hasta 1973:

«Había observado que en la televisión ningún programa se dirigía a las mujeres sin mostrarlas bajo un aspecto fútil o superficial. (...) El otro peligro, es dar la vuelta, presentar a las mujeres con sus hijos, la cocina, la plancha, remendando, etc. Problemas dichos menores. Ahora bien, lo que me interesaba enormemente, no era demostrar, era mostrar momentos de la vida o bien personas en las cuales se pudiesen ver representadas la mayor parte de las mujeres²⁸».

(Mortier, 1968: 35).

Este ánimo de mostrar la realidad de las mujeres más allá de la interpretación periodística se convirtió rápidamente en una de las marcas de identidad del programa. De una duración aproximada de cincuenta minutos de media, cada emisión trabaja en torno a un tema en concreto a través de diversos formatos periodísticos, variando desde el documental observacional hasta el telefilme o el reportaje. El carácter periodístico se refleja igualmente en su equipo, con colaboradoras de renombre como Benoît Groult.

No obstante, una de las máximas seguidas por Éliane Victor a la hora de afrontar la preproducción es cuestionar el formato televisivo. En esa misma entrevista de 1968 de Michel Mortier, afirma estar en contra del tono «determinante» que usan ciertos programas de televisión a la hora de formular sus entrevistas y reportajes, posicionando al periodista por encima del entrevistado. Para evitar dicho cliché, en *Les femmes... aussi* la condición de la mujer (o mujeres) a entrevistar se toma como centro del relato a transmitir a los espectadores. O, como recoge Claude Erecondo en otro artículo de 1970 de *Télérama*:

«A pesar de que cambie a menudo de realizador (Maurice Failevic, Paul Sevan, Marcel Bluwal y otros muchos) una misma nota de autenticidad permanece siempre. Porque la imagen no es espectáculo, los personajes no son actores. Es su vida que se desarrolla con su minuciosidad insidiosa, su ausencia de cortes fulguerosos o de efecto dramático. No es una historia novelada, sino la historia contada por una mujer y, a través de ella, de todas las mujeres que viven esa misma historia y que se identifican con la realidad de los problemas y de los personajes²⁹».

(Erecondo, 1970: 19).

Huyendo así del efectismo del montaje acelerado, Éliane Victor pondría en primer plano la realidad de las mujeres por encima de toda pretensión. Un enfoque al que ayuda el hecho de carecer de objetivos previos, tal y como la propia directora reconocía en otra entrevista concedida al medio *Télépro*: «Yo no tengo ni objetivo, ni filosofía. Mi

²⁸ Declaraciones de Éliane Victor para la publicación impresa *Téléciné*. Traducido del francés original al español por la autora.

²⁹ Traducido del francés original al español por la autora.

ambición se limita a hacer de estas emisiones lo mejor posible y que interesen al público» (Herr, 1968:31). Un planteamiento reforzado por esa ausencia de actores o intérpretes, salvo en casos estrictamente necesarios como en *Odette y la prisión*³⁰.

Se trata de episodios de carácter independiente entre ellos, algunas veces precedidos de una introducción de Éliane Victor o de la realizadora o realizador de ese número en concreto. Si bien la hora de emisión permanece estable a lo largo de sus más de siete años, emitiéndose regularmente entre las ocho y las diez de la noche, el día va cambiando en función de los años. Respecto a la estética, se busca la frontalidad de la imagen y abunda el primer plano como herramienta de aproximación a los entrevistados. Cabe decir también que la mayor parte de las emisiones son en blanco y negro, siendo la primera *Dejar las Antillas*, emitida el 23 de septiembre de 1970.

En el caso de *Les femmes...aussi* la búsqueda de una sencillez estética y directa a la hora de tratar cada cuestión se combina con una preocupación estética que impregna la totalidad de los episodios. Un cuidado que se nota en la evolución técnica de su cabecera. Si bien en las primeras emisiones la cabecera se limita al nombre del programa, conforme se aproxima a los años setenta se va jugando con las capas de imagen hasta configurar una llamativa manzana en cuyo centro se recoge el nombre del programa. Al ritmo de la sintonía del programa, vemos cómo se le van dando mordiscos a esa manzana hasta que solo queda el hueso.



Fotogramas correspondientes a la cabecera de *Les femmes...aussi* (Victor, 1967).

Se trata de una imagen ciertamente enigmática, que podría ser interpretada por la espectadora actual como un guiño a la manzana de Eva y el Pecado Original. Sin negar esa posibilidad referencial, sí es cierto que Éliane Victor negó en repetidas ocasiones identificarse como feminista, argumentando que «los hombres tienen ciertas cualidades que las mujeres jamás tendremos, independientemente de nuestra inteligencia o de nuestra formación, nuestra educación. Es una cuestión estructural» (Mortier, 1968:38). El propio Claude Erecondo defiende que ella es «femenina pero no feminista». El periodista, que la describe como una joven vivaz de «hermosa silueta» afirma que

³⁰ En este episodio, el equipo de *Les femmes...aussi* no tiene otro remedio que acudir a una intérprete para dar vida a Odette, una mujer encarcelada, debido a la imposibilidad legal de grabar a Odette en persona. Dicha emisión data del 6 de mayo de 1968.

Éliane Victor «no ha querido jamás jugar a las sufragistas, con los cabellos cortos y pancartas bajo el brazo» (Erecondo: 1970:18).

En otro artículo de ese mismo número de Téléciné, la periodista Janick Arbois analizaba igualmente la postura de Éliane Victor respecto al feminismo. Según Arbois, la falta de una postura abiertamente feminista, con un componente político e ideológico, en *Les femmes...aussi* alejaba al programa de un posicionamiento rupturista. Si bien es cierto que en la serie se tratan temáticas intrínsecamente vinculadas a la cuestión de género, como el paro femenino o el divorcio, el carácter observacional (y por ende no intervencionista) de Victor cuestionaba de entrada su supuesto feminismo:

«No hay un mensaje disimulado en *Les femmes...aussi*, no hay una tesis subrepticamente defendida. Vemos a mujeres vivir de maneras muy diversas, respondiendo a múltiples vocaciones sin dejar de ser mujeres. Si los límites de la feminidad se difuminan algunas veces, cada una de la mujeres que vemos en estas películas es una «verdadera» mujer que, aún cuando ella explora terrenos hasta entonces reservados a los hombres (...), le lo hacen sin espíritu de competición y simplemente porque su equilibrio, su realización personal lo exigen³¹».

(Arbois, 1968: 40).

En lo que respecta a la propia Éliane Victor, si bien ella incluso niega ser feminista, reconoce en múltiples ocasiones la misoginia a la que son sometidas las mujeres. Más allá de las temáticas trabajadas en las emisiones, sus declaraciones a los diferentes medios de la época dan fe de ello. En la entrevista concedida a Michel Mortier de 1968, Éliane Victor reconoce la misoginia a la que tendría que enfrentarse una mujer cualquiera que desee tener un trabajo: «la mujer joven se encuentra ante una multitud de dificultades para acceder a ese puesto de trabajo. Nosotros hemos mostrado la misoginia de los trabajadores³²» (Mortier, 1968: 36).

Para entender mejor el trabajo de Éliane Victor, quizá sea necesario aproximarnos brevemente a su figura. De orígenes burgueses, se casa con apenas 17 años y tiene cuatro hijos, de los que habla abiertamente en los medios de comunicación. Tras divorciarse, Éliane Victor se incorpora al equipo de *Cinq colonnes à l'une*, lanzando finalmente su propio formato en 1964. En este punto, Éliane se mostraba públicamente como una mujer independiente, sin negar la carga que le suponían sus cuatro hijos. Frente a esa idea de fuerza femenina, por así decirlo, Erecondo parecía más interesado en destacar su «pudor y discreción» (Erecondo, 1970: 18).

³¹ Traducción del francés original al español por la autora,

³² Muy probablemente Victor se esté refiriendo al capítulo de *Gisèle o el cemento armado*, en el que vemos a una jefa de obra afrontar el fuerte rechazo de sus compañeros por su sexo y género.

Siendo enormemente complejo deducir la esencia de su realizadora a través de las múltiples entrevistas concedidas en folletines y revistas, pasaremos a continuación a analizar las principales cuestiones trabajadas en *Les femmes...aussi*. Siguiendo el criterio de selección empleado para *Dim, Dam, Dom*, se han tenido en cuenta únicamente los episodios comprendidos entre 1964 y 1970. Ante la imposibilidad de proceder a un análisis exhaustivo de cada uno de ellos, se han seleccionado aquellos que por su temática y estructura se consideran más pertinentes para nuestra investigación.

Entre las cuestiones abordadas en estos seis años, se han establecido dos categorías temáticas: una más próxima a las secciones presentes en las ya mencionadas revistas femeninas y otra con temáticas que raramente eran reflejadas en estos medios. En esa vía más normativa, estaría la vida amorosa, la vejez, la maternidad e incluso el mundo laboral. La innovación estructural de Victor residiría en proponer otros temas más convulsos, como el divorcio o el racismo.

Dentro de esa categoría más convencional, la vida amorosa adquiere en *Les femmes...aussi* una perspectiva diferente. Frente al tratamiento dulcificado de la prensa femenina, Éliane Victor opta por un enfoque más espiritual, quizá próximo a los planteamientos de Ficino o Michelet. En este caso, el amor no se limita exclusivamente a la juventud ni a la pareja, extrapolándose igualmente a otros sectores al amor maternal e incluso espiritual.

Desde los nervios de una joven novia en *En la salud y en la enfermedad*; hasta la angustia de la mujer de un marino ante la larga espera y el miedo a no volver a verle en *Herveline esperando a Francis*, *Les femmes...aussi* retrata los diferentes modos de amar. Una pasión que se vuelve mística en el caso de Marie-Thérèse en *He aquí la sierva del señor*, una joven secretaria de 27 años que decide dejar su trabajo para tomar los votos y entrar en un convento.

Otro de los temas recurrentes es la maternidad, también presente en gran parte del abanico mediático francés de los sesenta. Tal y como recogía Kristin Ross, las políticas de natalidad del gobierno francés potenciaron la idea romántica de la pareja y de los hijos en el imaginario social galo de los sesenta (Ross, 2006). En el caso de Éliane Victor, el enfoque que la periodista realiza de este tema no siempre concuerda con esta idea de maternidad biológica, y menos aún de la pareja estable.

Si bien se recogen casos más convencionales como el de Esther (*Esther y el poder de amar*), madre pastora de una familia numerosa, la visión se vuelve crítica en episodios como el de *Micheline, seis hijos, Avenida de Jonquilles*. En ella, el equipo de *Les femmes...aussi* realiza un reportaje protagonizado por una familia obrera de la periferia parisina. A modo de reportaje, Micheline cuenta a cámara las dificultades económicas que atraviesa su familia, a la que se le deniega una vivienda pública por no encajar con el perfil solicitado. Con una notable presencia del primer plano como catalizador de las emociones, la cuestión social se combina con los afectos, dejando que

Micheline transmite a cámara su deseo de poder retomar una vida más tranquila cuando sus hijos crezcan, a la vez que confiesa su fascinación por ciertos programas de la televisión que le permiten viajar a otros mundos desde el sillón de su casa.



Micheline en *Micheline, seis hijos, Avenida de Jonquilles*. (Goretta, 1967).

Sin llegar a emitir una denuncia expresa de la precariedad que atraviesa a la familia, el programa se limita una vez más a mostrar la realidad a la que el espectador medio burgués de la época no estaría muy acostumbrado. Aún negando toda intención intervencionista, lo cierto es que la propia Éliane Victor reconocía en una de sus entrevistas a *Télérama* que «utilizamos la clientela femenina, fuente del consumo, como utilizamos la clientela de los jóvenes. Las mujeres siguen viviendo al lado de otro poder: el de los hombres» (Erecondo, 1970:19). Sin llegar a ser una denuncia feminista, lo cierto es que sí destila una cierta crítica a esas ansias de consumo de la sociedad.

Siguiendo con esta temática de la maternidad, Éliane Victor iría más allá de la *foucaultiana* familia nuclear para abordar la cuestión de las madres solteras en *Marie y Bernadette, dos madres como las demás*, centrándose en las dificultades económicas que atraviesan y del rechazo social que experimentan al no conformar un modelo hegemónico de familia. Otro caso interesante es el de *Madeleine, madre de seis hijos*. En él, se aborda la cuestión de la adopción o acogida a través de Madeleine, una mujer soltera que decide adoptar a seis hermanos huérfanos. Guardando el tono observacional, la cámara se limita a registrar el dolor de Madeleine ante las conflictos con sus hijos y el rechazo de uno de ellos, adoptado ya de adolescente.



El atardecer de la vida (Puissesseau, 1966).

Los dos últimos temas de esta vía más convencional, la vejez y la vida laboral, no dejan de ser igualmente polémicos. Ante la presión mediática por posicionar a la juventud como el epicentro del relato, Victor aborda la soledad que se experimenta en la vejez a través de una anciana que vive sola en *El atardecer de la vida* y del miedo de las mujeres a perder su juventud (y por tanto, el reconocimiento social y el deseo masculino) en *El tiempo se va, señora*.

En relación al mundo laboral, son diversas las menciones a las mujeres que concilian el trabajo fuera y dentro del hogar. De todos ellos, cabe destacar el episodio *¿Una mujer es igual a un hombre?*. En este reportaje, se recogen entrevistas a trabajadoras de la industria y de la ciencia cuyos salarios son notablemente inferiores al de sus compañeros varones. A su vez, se recoge el testimonio de la primera huelga de mujeres del movimiento obrero en la ciudad belga de Herstal, cuya duración de 12 semanas culminaría en una manifestación en el centro de la ciudad.



¿Una mujer es igual a un hombre? (Krier, 1968).

Frente a estas cuestiones más o menos convencionales, *Les femmes...aussi* cubre igualmente temáticas más complejas como el divorcio o el racismo. En este sentido, emisiones como *Aquellas que hablan o la fragilidad* cuentan con testimonios de mujeres que afrontan la separación con una notable carga vital, rehaciendo sus vidas más allá del marco sentimental.

Si bien se cuenta igualmente con mujeres que sufren de depresión tras el divorcio, la clave de *Les femmes...aussi* consistiría en visibilizar igualmente el relato de aquellas que reconocen estar mejor sin sus antiguas parejas, como es el caso de *Yanick: ¿independencia o soledad?*, en la que la protagonista pasa las tardes con su amiga y disfruta de su soledad a pesar del dolor que le causa a veces acordarse de su exmarido.

En último lugar, *Les femmes...aussi* afrontaría igualmente la cuestión del racismo desde diferentes perspectivas. Por un lado, en *Una pareja como las demás* el equipo de *Les femmes...aussi* entrevista a un matrimonio compuesto por una mujer occidental y un hombre afrodescendiente, haciendo hincapié en el rechazo social que experimentan no solo ellos sino sus hijos. Por otro lado, en *Las del viaje*, se documenta el día a día de una familia romaní afincada en Francia. Apostando una vez más por el primer plano,

este reportaje recoge los testimonios de sus vecinos, en los que se destila el fuerte rechazo y racismo que sufren.

Tras este breve repaso a las diversas cuestiones que se abordan en *Les femmes... aussi*, se podría decir que, pese a no mostrarse abiertamente feminista, el trabajo de documentación del equipo de Éliane Victor aporta una rica mirada sobre la sociedad francesa más allá de los arquetipos de género y de raza. Desde la objetividad de la cámara, la denuncia verbal deja lugar a la visual. Como bien decía la directora y periodista «No creo estar demostrando nada en torno al tema de la condición femenina, simplemente mostrar cómo es» (Herr, 1968: 31).

5. CUERPO SOCIAL Y MORAL: DOS VÍAS PARA EL ANÁLISIS.

5. 1. PRESENTACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS: TRES ESTADOS Y DOS CUERPOS.

Una vez delimitado nuestro marco teórico y metodológico, procedemos en el presente capítulo al análisis audiovisual de las películas y emisiones televisivas seleccionadas. Dada la notable envergadura de este proyecto de investigación, se ha seguido un estricto proceso de recopilación, priorizando la coherencia interna y externa de las obras cinematográficas y de los fragmentos televisivos seleccionados. Con todo, el resultado final de dicho escrutinio seguía siendo demasiado amplio como para afrontar un análisis pormenorizado e individual de cada episodio. Debido a ello, se ha optado por concebir un modelo de análisis audiovisual propio que nos permitiese conjugar la complejidad narrativa de las películas con el lenguaje televisivo.

Para ello, se ha tomado como referencia epistémica los conceptos de «imagen-afección» y de «imagen-percepción», acuñados por Gilles Deleuze en su obra *La imagen-movimiento* (2012). En ella, Deleuze parte de los postulados sobre el movimiento de Bergson y de la configuración del signo en Pierce para determinar lo que él mismo denomina «una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos» (Deleuze, 2012: 11). Siendo el centro de nuestro interés el estudio de la «imagen-movimiento», el enfoque de carácter ensayístico con el que Gilles Deleuze percibe la historia del cine ha sido igualmente determinante en la configuración final de este modelo de estudio.

En este sentido, Deleuze retoma las tres «tesis sobre el movimiento» (Deleuze, 2012:13) al inicio de su obra *La imagen-movimiento*. La primera de ellas vincula directamente al movimiento con el presente y lo aleja del «espacio recorrido», que estaría relacionado con el pasado. A su vez, define al movimiento como «indivisible» y «heterogéneo» frente a la divisibilidad y homogeneidad que caracterizaría a ese espacio homogéneo (Deleuze: 2012: 13). En el caso del cine, la imagen cinematográfica llevaría consigo implícita dicho movimiento, conteniendo dentro de sí misma un «corte móvil», resultando de esta asunción la «imagen-movimiento» (Deleuze, 2012: 15).

En la segunda, se concibe el movimiento en términos clásicos como «el paso regulado de una forma a la otra, es decir, un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*» (Deleuze, 2012:17). Desde una óptica más moderna, Deleuze incide en

que estos «instantes privilegiados» se convierten en cortes o «elementos materiales inmanentes» (Deleuze, 2012:17), asumiendo una cierta condición de arbitrariedad, característica según Bergson de la ciencia moderna. Ahora bien, la presencia de «instantes privilegiados» seguiría siendo determinante en el relato cinematográfico, de los que destaca su «carácter de puntos señalados o singulares que pertenecen al movimiento, y no a título de momentos de actualización de una forma trascendente» (Deleuze, 2012: 19). En ese instante, el cine adquiere, por lo tanto, ese valor simbólico artístico, asumido directamente por la «imagen-movimiento».

En la tercera tesis, ese «instante» se hace extensible a un «Todo» global (Deleuze: 2012: 22) De la misma manera que ese «instante» se define dentro del movimiento, el movimiento alcanza su plenitud en relación a esa totalidad sintagmática visual. Así, Bergson definiría el movimiento en esta tercera tesis que expresaría «el cambio en la duración o en el todo», pues «el movimiento siempre remite a un cambio» (Deleuze, 2012: 22). Es esta mutabilidad la que definiría a ese «todo» global, que Bergson define como «lo Abierto», al afirmar que : «si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar» (Deleuze, 2012: 24).

De estas tres tesis, Deleuze extrae tres niveles de la «imagen-movimiento»: los «conjuntos o sistemas cerrados», la traslación dentro del movimiento como entidad en sí misma y la «duración o el todo» (Deleuze, 2012: 26), a la que se hace extensible dicha traslación.

En el primer nivel, Deleuze presenta el «encuadre» o «cuadro» como un sistema «cerrado, relativamente cerrado que comprende todo lo que está presente en la imagen» (Deleuze, 2012: 27). Definido como «el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto» (Deleuze, 2012: 36), el encuadre será siempre «limitado» (Deleuze, 2012: 29). Dicha limitación no le impedirá, no obstante, explorar lo «geométrico» y lo «físico-dinámico» más allá de sí mismo, estableciendo una suerte de diálogo entre este y otros encuadres. Es precisamente esta cualidad de leerse hacia dentro y hacia fuera de sí mismo la que conduce a lo «Dividual», que Deleuze asocia intrínsecamente a la condición cinematográfica de la imagen:

«La imagen cinematográfica es siempre dividual. La razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. En todos estos sentidos el cuadro establece una desterritorialización de la imagen».

(Deleuze, 2012: 31).

Otro de los aspectos que Deleuze introduce en este primer nivel es el del fuera de campo. El fuera de campo haría referencia no tanto a la imagen y al sonido desubicados sino más bien a aquello que no es perceptible dentro del cuadro. Para Deleuze, el fuera de campo coexiste siempre con el límite del «cuadro», formando el conjunto de los mismos «una continuidad homogénea» (Deleuze, 2012: 33) pero en ningún caso una unidad total. En este sentido, este «encuadre» o «cuadro» del primer nivel se nos muestra como un sistema parcialmente cerrado, ya que permanecería vinculado a otros «cuadros» a través del fuera de campo, que nos remite a la vez a lo visible y perceptible, el «encuadre»; pero también a algo que se escapa de nuestra percepción. Tal es para Deleuze la composición del fuera de campo y su relación dialéctica con el «cuadro» (Deleuze, 2012: 34).

En el segundo nivel, Deleuze se desplaza desde ese «encuadre» hacia el plano como unidad filmica. Este plano adquiere su significado en la relación que establece, por un lado, con otras «partes» o planos del filme; y por otro lado, con la totalidad del filme en sí mismo. De esta manera, el movimiento pasa de ser trabajado desde la «continuidad homogénea» del «cuadro» al cambio que este experimenta internamente, en relación a otros «encuadres»; y externamente, en relación al filme en global:

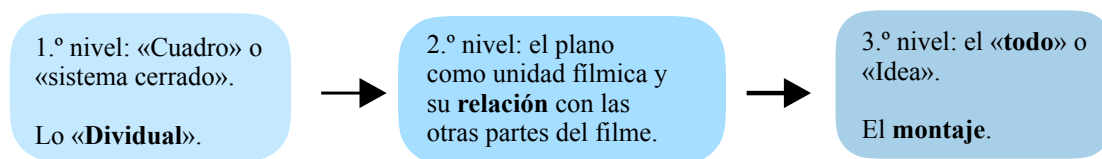
«El plano, sea el que fuere, tiene siempre estos dos aspectos: produce modificaciones de posición relativa en un conjunto o conjuntos, y expresa cambios absolutos en un todo o en el todo. El plano en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto, traduciendo las modificaciones habidas entre sus partes, y otra cara vuelta hacia el todo, del que expresa el cambio, o al menos un cambio».

(Deleuze, 2012: 37).

Este «cambio» del que se habla estaría determinado no tanto por la conciencia del espectador, sino por la cámara, que puede ser «humana, a veces inhumana o sobrehumana» (Deleuze: 2012: 38). Lo que sí estaría claro para Deleuze es que donde reside ese cambio, esa capacidad de deshacer y rehacer el plano, es en «el movimiento mismo» (Deleuze: 2012: 39). A veces, este cambio puede dar «grandes movimientos» que «podrían ser considerados como la rúbrica propia de un autor» (Deleuze, 2012: 39). A su vez, este «gran movimiento» puede desmembrarse y dar lugar a otros movimientos de menor envergadura. En este punto, el plano no será otra cosa que la «imagen-movimiento», que a su vez se definiría como «un movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles» (Deleuze: 2012: 42). Así, el plano se concibe como movimiento en sí mismo.

En el tercer nivel, la ductilidad de la «imagen-movimiento» y su dinamismo interno y externo nos conducen directamente al montaje, que representa el «Todo» o la «Idea», según Deleuze: «El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-

movimiento par desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del tiempo*» (Deleuze, 2012: 51).



Esquema de los tres niveles de Bergson acerca de la «imagen-movimiento». (G. Deleuze, 2012).

Esta visión alegórica del montaje como entidad máxima del lenguaje cinematográfico conduce a Deleuze a indagar acerca de las cuatro principales escuelas del montaje: la escuela americana, representada por David Wark Griffith; la escuela soviética, destacando la figura de Serguéi Eisenstein; la escuela francesa, donde cabría mencionar nombres como el de Abel Gance pero también el de Jean Renoir; y la intensidad expresiva de la escuela expresionista alemana, donde sobresalen nombres como Friedrich Wilhelm Murnau o Fritz Lang.

En primer lugar, en la «escuela americana» Griffith destacaría como una de las figuras de referencia. Su cine, según Deleuze, se define como «una gran unidad orgánica» de carácter empírico (Deleuze, 2012: 52). En este conjunto orgánico, las partes que lo componen se relacionarían entre así a través del «montaje alternado paralelo» a través de relaciones binarias entre dichas partes. Para que esto sea factible, el «montaje alternado paralelo» cuenta con la «intersección del primer plano», que funcionaría a modo de nexo o eslabón entre las partes que componen esa «totalidad orgánica» de la que habla Deleuze (Deleuze, 2012: 53).

En segundo lugar, se destaca de la escuela soviética a Serguéi Eisenstein, quien critica el pragmatismo empírico con el que Griffith formulaba su gran «unidad orgánica». Para Eisenstein, era necesario ahondar en el «origen científico» de dicho organismo (Deleuze, 2012: 56). Frente al montaje paralelo de Griffith, Eisenstein introduce un «montaje de saltos cualitativos» (Deleuze, 2012: 61). En este nuevo modelo, el intervalo entre las partes adquiere un valor determinante en ese conjunto orgánico que, en el caso de Eisenstein, se presentaría como «algo esencialmente dialéctico» y una «totalidad concreta o existente» (Deleuze: 2012:61).

En tercer lugar, la escuela francesa se caracterizaría por un cierto halo cartesiano donde la dialéctica de Eisenstein (extensible en cierto punto a la escuela soviética) es desplazada por un interés mecánico de la relación entre las partes que componen el filme. Así, la narración en la escuela francesa se sostendría en dos polos mecánicos: la máquina autómatas y la máquina de vapor. En ambas vías mecánicas, se persigue y logra una ruptura total con lo orgánico.

En el primer caso, el autómatas representaría «un claro movimiento mecánico como ley de máximo para un conjunto de imágenes que reúne, homogeneizándolos,

cosas y seres vivientes, lo animado y lo inanimado» (Deleuze, 2012: 67). Un automatismo de lo filmico representado por autores como Jean Renoir y su obra *La regla del juego* (1939). En el segundo caso, la máquina de vapor lograría enlazar lo «mecánico a lo viviente, lo interior y lo exterior» (Deleuze, 2012: 68). Frente al uso expresionista de la luz en la escuela alemana, la luz en la escuela francesa adquiere una tonalidad grisácea que Deleuze define como «luz en movimiento» (Deleuze, 2012: 71), lo que llevará al teórico a recuperar el adjetivo de impresionistas para realizadores como Gance.

En cuarto y último lugar, la escuela alemana se caracterizaría por un movimiento «al servicio de la luz», donde la luz y la sombra superarían la escala de grises presente en el impresionismo de la escuela gala para dar lugar a la «imagen-luz» (Deleuze, 2012: 77). En este sentido, la dialéctica de la escuela soviética deja lugar a un enfrentamiento directo entre lo opaco y lo visible. Por un lado, la fuerza lumínica se opone a su contrario, la oscuridad, y es precisamente esta la que dota de sentido a la luz, al hacerla visible. Por otro lado, «el enfrentamiento de las dos fuerzas infinitas determina un punto cero con respecto al cual toda luz es un grado finito» (Deleuze, 2012: 78). Este «punto cero» Deleuze lo denomina también «instante» y en él se revelaría la conjunción de las dos fuerzas. Producto de dicha confrontación, se establecen una serie de relaciones graduales de mezcla entre la luz (denominada por el teórico como «lo blanco») y su opuesto (denominada como «lo negro»).

Retomando la comparativa con los otros montajes, se incide en la construcción de carácter espiritual en el expresionismo alemán, que se opondría tanto a la mecánica de la escuela francesa como a lo empírico de Griffith. Tal y como recoge el propio Deleuze:

«En todos estos casos, lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital como poderosa germinalidad preorgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia. Lo animal ha perdido lo orgánico tanto como la materia ha ganado la vida».

(Deleuze, 2012: 80).

De esta manera, Deleuze entiende el expresionismo como una escuela del montaje donde la geometría jugaría un papel determinante. Ahora bien, frente a la escuela francesa, la escuela alemana expresionista concibe lo geométrico desde la formulación de lo extensivo. Dicha percepción le lleva a definir el expresionismo como una «geometría gótica» (Deleuze, 2012: 81), siendo la acumulación y la prolongación lumínica lo que construye las imágenes.

Si bien la categorización de las cuatro escuelas de montaje no interesa especialmente para la conformación del modelo de análisis de la imagen que se ha

construido específicamente en esta investigación, lo que realmente nos interesa de este apartado es cómo Deleuze plantea una revisión de las principales escuelas y modos de montaje sin entrar en una evaluación subjetiva de la calidad de las mismas: «Sería estúpido decir que una de estas prácticas-teorías es mejor que la otra, o que representa un progreso» (Deleuze: 2012: 85). Un planteamiento horizontal que evita confrontar una técnica con otra y que podría ser de gran utilidad a la hora de comparar el discurso televisivo con el discurso cinematográfico, apostando por una diálogo entre ambos discursos, buscando fracturar los límites entre la cultura de élite y la cultura de masas, tal y como reconocía Andreas Huyssen en *La gran división*.

En este sentido, los tres niveles de la imagen que Deleuze recoge de Bergson para referirse a la configuración de la imagen audiovisual y de su evolución a lo largo de la historia del cine sirven a la presente investigación para construir un nuevo marco analítico, constituido en torno a tres estados: «introducción», «mediación» y «sublimación». Dicha estratificación ha sido concebida en función de tres variables: el número de personajes que aparecen, el grado de interacción que se establece entre ellas o ellos y su relación con el espacio que habitan o transitan. Estos tres condicionantes se someten en su totalidad a la carga estética y ontológica del primer plano, elemento que los determina en última instancia. Dentro de ese último factor espacial, nuestro modelo de análisis distingue entre espacios abiertos y cerrados¹; espacios públicos y privados y espacios interiores y exteriores.

En el primer estado o «introducción» se presenta al personaje femenino desde espacios abiertos y exteriores, siempre tomando como referencia el primer plano. Una presentación que generalmente usa el rostro como principal catalizador de la mirada masculina, como es usual en obras de Godard como *Vivir su vida* o *Dos o tres cosas que yo sé de ella*; pero que puede contar igualmente con la parcialización de su cuerpo, tal y como sucede en *La coleccionista* de Éric Rohmer². En este primer nivel, el personaje femenino aparece en solitario, siendo el centro no solo de ese primer plano sino de la secuencia de la que forma parte.

En el segundo estado, o «mediación», el personaje femenino se adentra dentro de un contexto social en el que pasa a comunicarse con varias personas. Dicha interacción se establece en lo que acordaremos a denominar «ambientes intermedios», determinados por una cierta complicidad pero sin alcanzar un grado álgido de proximidad. Este grado

¹ Cuando hablamos de espacios cerrados, nos referimos a espacios delimitados por algún tipo de barrera física o simbólica. Por ejemplo, el escenario en el que Jérôme toca la rodilla de Claire podría considerarse como un espacio cerrado pese a producirse en el exterior, ya que la delimitación del porche que les cubre de la lluvia se podría considerar un parámetro limitativo que determina, a su vez, una suerte de guarida de lo íntimo frente a esa naturaleza que arrecia.

² La presentación parcializada del cuerpo en Rohmer ha sido ya trabajada por autoras como María Tortajada en *El espectador seducido* o Violaine Caminade de Schuytter en *Cuerpo y alma*.

intermedio de reciprocidad se da principalmente en dos tipos de entornos: espacios interiores, cerrados y públicos; y espacios exteriores, abiertos y privados.

En el primer caso, se trata de escenas típicas del cine de Godard en los años sesenta, en las que se introduce a la protagonista en espacios públicos (como peluquerías, cafeterías o tiendas) pero delimitados, tanto física como simbólicamente. En el segundo caso, estaríamos hablando del cine de Éric Rohmer, donde en filmes como *La rodilla de Claire* el realizador conduce a la protagonista (Claire) a interrelacionarse con otros en plena naturaleza (por lo tanto, en el exterior) pero dentro de un ambiente privado: la familia o los amigos cercanos.

Cuando dicha interacción alcanza un determinado nivel de aproximación, ese segundo estado nos llevaría a un tercero, al que denominaremos «sublimación». En este tercer y último estado, la interacción se reduce a un grupo más reducido de personas, alcanzando en contrapartida el grado máximo de intimidad. En relación al espacio, este adquiere una condición simbólica al entrar en juego estructuras afectivas como la familia o la pareja sentimental que lo condicionan.

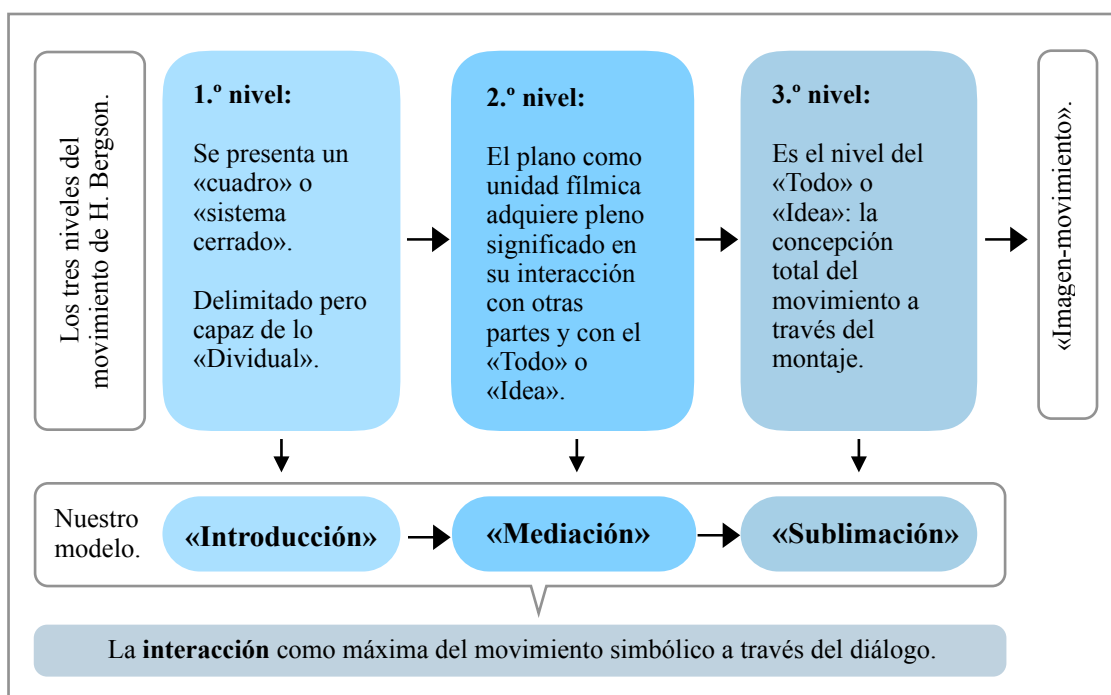
Una vez más, se establecen dos tipos de ambientes: uno más social, determinado por estructuras como puede ser el matrimonio (como por ejemplo, *Una mujer casada*) o las relaciones materno-filiales (como se puede observar en el vínculo entre Juliette y su hijo en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*); y otro más espiritual, donde la «sublimación» viene dada no tanto por lo estructural o sociológico sino por el juego de seducción que se da entre los integrantes de la escena y que no necesariamente ha de poseer un carácter sexual o erótico.

De esta manera, la determinación de los tres estados que conforman nuestro modelo de análisis se extraería a partir de los tres niveles que se deducen de las tres tesis sobre el movimiento elaboradas por Henri Bergson. Si bien en el caso de Bergson es el cambio en ese movimiento el que determina la totalidad del filme, en el caso que nos ocupa es la interacción la que condiciona el paso de un estado a otro y el significado total del filme.

Tal y como se refleja en el esquema que se presenta a continuación, nuestro modelo de estudio ha sido configurado en función a los tres niveles del movimiento en Bergson. En primer lugar, la delimitación que establece Bergson en el cuadro o encuadre se traduce en nuestro modelo de estudio en ese estado de «introducción», en el que la parcialización de lo corpóreo o la presentación alegórica del rostro introducen al personaje femenino. Al igual que el «cuadro» de Bergson, el primer plano en este primer estado de la «introducción» se presenta limitado por la cámara. Una condición que no le impediría leerse desde dentro y hacia fuera. Un buen ejemplo sería el inicio de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, en la que el primer plano hacia Marina Vlady nos permite conocer tanto el contenido (la mujer) como el continente (la periferia parisina).

	Número de personajes.	Grado de interacción.	Interrelación con el espacio.
1.º Estado.	Un único personaje.	Ningún tipo de interacción, se presenta únicamente al personaje central: « introducción ».	Espacios abiertos y exteriores.
2.º Estado.	Varios personajes.	Se presenta un interacción intermedia: « mediación ».	Espacios interiores, cerrados y públicos // Espacios exteriores, abiertos y privados.
3.º Estado.	Entre dos o tres personajes como máximo.	Máximo nivel de intimidad y proximidad entre los personajes: « sublimación ».	Espacios privados e íntimos. Entra lo simbólico: el espacio de la familia y el espacio de lo romántico.

Presentación de los tres estados («introducción», «mediación» y «sublimación» en función de las tres variables que los determinan (número de personajes, grado de interacción e interrelación con el espacio).



Esquema del modelo de análisis y su derivación del estudio de Bergson acerca del movimiento.

En segundo lugar, el plano como unidad filmica en Bergson nos conduce en nuestro modelo de estudio al estado de la «mediación». Este segundo estado se caracterizaría por la interacción entre ese personaje femenino y otros u otras personas. En este sentido, la interacción sería también decisiva en ese segundo nivel de Bergson, permitiendo la conexión entre el plano, o parte significativa de la película; y la «Idea», es decir, el sentido absoluto del relato.

Finalmente, el tercer nivel propuesto por Bergson introduce un nuevo concepto: el montaje como máxima del lenguaje cinematográfico. Así, lo trascendental de este tercer nivel no sería tanto la unidad del cuadro o plano, sino las relaciones que lo conectan con otras partes y la totalidad del filme. En el modelo que se propone, el tercer estado o «sublimación» se caracteriza por la presencia de esa interacción íntima como elemento de cohesión entre los diferentes sujetos del discurso. En ambos casos, es en este tercer nivel o estado donde se alcanza la máxima expresión del movimiento, en el caso de Bergson; y de la interacción, en nuestro modelo.

Una vez establecidos los tres niveles de la «imagen-movimiento» según los postulados de Henri Bergson, Deleuze se inicia en su propio análisis de la «imagen-movimiento». Partiendo igualmente de los análisis de Bergson, establece las siguientes categorías: «imagen-percepción», «imagen-afección» e «imagen-acción». Según Deleuze, la clave para diferenciar entre estas tres categorías de imágenes se halla en la configuración de la imagen misma. De esta manera, define la «imagen-percepción» o «percepción de la cosa» como «la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra» (Deleuze, 2012: 97). De esta «imagen-percepción» se nos conduciría «casi insensiblemente» a la «imagen-acción», o «la encorvadura del universo³» (Deleuze, 2012: 99). En último lugar, la «imagen-afección» se presenta como «un esfuerzo motor sobre una placa receptiva inmovilizada» (Deleuze, 2012:100).

De estas tres, nos interesan principalmente para la gestación de nuestro modelo de análisis la «imagen-percepción» y la «imagen-afección». En el caso de la «imagen-percepción», su condición bebe del mismo acto de observar. Sin entrar directamente en un análisis psicoanalista, Deleuze entiende la «imagen-percepción» desde una doble óptica. Así, diferencia entre la «imagen-percepción objetiva», que nos ofrece una visión externa y por lo tanto objetiva del portador de la mirada; y la «imagen-percepción subjetiva», que nos ofrece la visión propia de quién mira. En este punto, la «imagen-percepción subjetiva» va a estar determinada esencialmente por tres factores: el factor sensorial, ligado a la distorsión de la visión por los sentidos; el factor activo, vinculado a la participación directa del portador de la mirada en una acción dinámica; y el factor

³ Dicha «encorvadura del universo» podría ser igualmente entendida como la mirada desterritorializada de la «imagen-percepción». Esto es, iría más allá de una mera reconfiguración del encuadre o de la mirada de la cámara.

afectivo, donde lo emocional juega un papel decisivo en la distorsión subjetiva de la percepción.

Superando estas dos visiones de la «imagen-percepción» Deleuze retoma los apuntes de Pasolini en *Pasiones heréticas*, apostando por «superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido» (Deleuze, 2012: 113). Esta «forma pura» no sería otra cosa que la conciencia de la cámara autónoma. Una suerte de estado idílico al que se llegaría poco a poco, fruto de la evolución del discurso cinematográfico. En este proceso evolutivo, recogido por Deleuze a partir de las hipótesis de Pasolini, se toma el ejemplo de los dos autores trabajados en esta investigación: Jean-Luc Godard y Éric Rohmer.

En el caso de Godard, se habla de una conciencia «tecnicista» (Deleuze, 2012: 114) que presenta a personajes ciertamente neuróticos pero pletóricos de vida y sin conciencia propia de su situación. En el caso de Rohmer, esta conciencia se vuelve ética: «En Rohmer se trata, por una parte, de hacer de la cámara una conciencia formal ética capaz de ofrecer la imagen indirecta libre del neurótico mundo moderno (la serie de *Cuentos morales*); por la otra, de arribar a un punto común del cine y de la literatura» (Deleuze, 2012: 115).

En relación a la «imagen-afección», Deleuze retoma una vez más los planteamientos de Bergson para definirla como «una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En otros términos, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada» (Deleuze, 2012: 132). En este punto, la «imagen-afección» va a estar fuertemente conectada con la conceptualización del rostro, o más bien, con la «rostrificación» de un objeto o parcialización de lo real:

«El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados. Y cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, podremos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, fue «encarada» o más bien «rostrificada», y a su vez ella nos clava la vista, nos observa...aunque no se parezca a un rostro. Como el primer plano de un reloj».

(Deleuze, 2012: 132).

Al introducir el concepto de «rostrificada» o «encarada» Deleuze parece sugerir que la «imagen-afección» podría darse en otras superficies más allá del rostro humano. Lo que subyace de este texto es la voluntad de Deleuze para recalcar la fuerza simbólica de dicha imagen. Así, la «imagen-afección» va más allá del primer plano como técnica cinematográfica, entrando de lleno en lo ontológico. En este sentido, no se trataría simplemente de extraer un objeto o entidad viviente de su contexto espacial, de

delimitarlo en un encuadre determinado, sino de abstraerlo «de todas las coordenadas espacio-temporales» (Deleuze, 2012: 142). Es de este modo, y no a través de la mera parcialización, que la «imagen-afección» adquiere de pleno el *status* de «Entidad».

En este sentido, Deleuze diferencia entre lo que él acierta a denominar «rostro intensivo» del «rostro reflejante». Por un lado, en el «rostro intensivo» los rasgos que lo conforman buscarían franquear los límites del rostro, adquiriendo un cierto carácter autónomo. Como ejemplo, Deleuze toma el caso de los rostros de las mujeres en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) cuya presencia en serie no hace sino potenciar el dramatismo de ese primer plano de la anciana que mira a cámara⁴. Por otro lado, en el «rostro reflejante» los rasgos que lo componen permanecen agrupados bajo el peso simbólico de «un pensamiento fijo o terrible» (Deleuze, 2012: 134). Una referencia a este «rostro reflejante» sería el rostro de Lillian Gish ante el recuerdo del maltrato sufrido en *La culpa ajena* (Griffith, 1919).

Si bien la «imagen-afección» no está necesariamente ligada al rostro, su vínculo, según Deleuze, es innegable. Siendo Carl Theodor Dreyer uno de los realizadores canónicos en el uso de la imagen-afección⁵, el primer plano de Harriet Andersson mirando directamente al espectador en *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1953) constituye uno de los ejemplos más claros del uso de la «imagen-afección» en el cine europeo. En este sentido, el carácter simbólico del rostro de la actriz a través de la «imagen-afección» determina, según Deleuze, la estrecha relación que se fragua entre el realizador y ella:

«El primer plano hace del rostro el puro material del afecto, su *ulé*. De ahí aquellas extrañas nupcias cinematográficas en que la actriz presta su rostro y la capacidad material de sus partes, mientras el director inventa el afecto o la forma de lo expresable que lo adoptan y moldean».

(Deleuze, 2012: 153).

A su vez, Deleuze distingue dos «cualidades-potencias» dentro de esa «imagen-afección»: «de una parte, la cualidad-potencia expresada por un rostro o equivalente; pero, de otra, la cualidad-potencia expuesta en un espacio cualquiera» (Deleuze, 2012: 161). Esta doble conceptualización de la «imagen-afección» remarca su carácter simbólico por encima del pragmatismo técnico del primer plano. Así, la «imagen-afección» se desliga de la obligatoriedad del rostro físico. Esta liberación de la contingencia física del rostro se entiende mejor en otro de los conceptos que usa

⁴ Es precisamente el uso particular que Eisenstein realiza de esos primeros planos intensivos en *El acorazado Potemkin* el que conduce a Deleuze a hablar de lo «Dividual», constituido a partir de «series intensivas compactas y continuas, que desbordan toda estructura binaria y superan la dualidad de lo colectivo y lo individual» (Deleuze, 2012: 137).

⁵ Deleuze hace hincapié en ese primer plano constante del rostro de Juana en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928).

Deleuze para referirse a la «imagen-afección, el «color-movimiento» o «imagen-color». En ella, el color adquiere esa potencialidad identitaria de la «imagen-afección» a través de autores como Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni.

En la línea de las hipótesis de Deleuze en sus obras *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Francesco Casetti establece en *El filme y su espectador* (1998) un interesante planteamiento en torno a los procesos de recepción. Concretamente, en el capítulo de «El lugar del espectador», Casetti analiza la construcción de la mirada cinematográfica a través de la semiótica. Para ello, parte del concepto «punto de vista» que hace referencia a «la mirada que da forma a la escena, une y da fuerza a lo que se muestra, a quién está mostrando y a lo que se está mostrando» (Casetti, 1998: 46). En este sentido, la mirada cumpliría un rol determinante en la narración cinematográfica, hasta el punto de admitir que «no existe escena sin mirada» (Casetti, 1998:47).

Antes de seguir avanzando en la introducción de los planteamientos narrativos de Casetti en torno al espectador, conviene aclarar ciertos términos usados por el teórico que se han tomado igualmente prestados en la presente investigación. Uno de los conceptos más simbólicos en la obra de Casetti es el de «diégesis», que haría referencia a la narración propia del relato audiovisual, determinada a su vez por lo personajes y eventos que acontecen en ella. Partiendo de este lexema, se origina el concepto de «diegético», que haría referencia a los acontecimientos que tienen lugar dentro de ese relato cinematográfico. Frente a lo «diegético» se presenta lo «extradiegético» como su oponente, es decir, aquello que sucede fuera del relato filmico propiamente dicho.

Ahora bien, para Casetti lo que daría sentido al discurso audiovisual no sería tanto la presencia de unos elementos determinados sino la estructura narrativa que los relaciona, esto es, la forma y la posición que cada uno de estos ocupan en el relato. Esto es, al igual que para Bergson lo que define a la «imagen-movimiento» es el movimiento en sí mismo, en Casetti este movimiento deviene estructura relacional, priorizando los vínculos entre las imágenes (o «cuadros» en la línea de Deleuze) por encima de los componentes que las definen. Es precisamente este planteamiento el que le lleva a diferenciar entre cuatro tipos de miradas: la «mirada objetiva», la «mirada objetiva imposible», la mirada de la «interpelación» y la «mirada subjetiva»⁶. (Casetti, 1998).

En primer lugar, en la «mirada objetiva» los elementos constitutivos de la imagen ocupan una posición determinada y fija en el encuadre, ajenos a cualquier punto de vista subjetivo. Una mirada cuyo destinatario, que ocupa el lugar del testigo o espectador, se aleja de la carga simbólica de la escena. En segundo lugar, la «mirada objetiva imposible» ofrece un punto de vista «extradiegético», es decir, ajeno a la narración cinematográfica. Según Casetti, este tipo de mirada suele representarse a través del plano cenital. En tercer lugar, la «interpelación» resulta de la mirada directa del

⁶ Al trabajar con la edición en inglés de la presente obra citada de Casetti, los conceptos referidos y las citas recogidas han sido traducidas al español por la propia autora de esta investigación.

intérprete al público a través del primer plano, determinando así una nueva configuración del espacio filmico. A través de esta confrontación visual, la barrera simbólica entre la actriz y el espectador se fragmenta. Finalmente, la «mirada subjetiva» nos permite conocer de primera mano la realidad tal y como es percibida por el personaje que la emite. Frente a la apertura y posicionamiento externo de la «mirada objetiva», la «mirada subjetiva» se presenta más limitada y transitoria, determinada a su vez por las emociones y sentidos del personaje que la acciona.

Por su proximidad a los planteamientos de Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*, se considera pertinente analizar con mayor detalle tres de las cuatro categorías de miradas recogidas por Francesco Casetti. Si bien es notable la similitud entre las categorías de la imagen establecidas por los dos autores, la diferencia radica en el enfoque que vertebra cada una de las dos vertientes. Así, mientras que Casetti apuesta por un análisis próximo a la semiótica, Deleuze parece priorizar más un enfoque de carácter metafísico que se aleja de lo puramente científico para abordar la imagen desde una perspectiva más amplia y abstracta.

Si bien Deleuze estructuraba su análisis a partir del trabajo de Henri Bergson en torno al movimiento, Casetti establece tres ejes a partir de los cuales clasifica las cuatro categorías de la imagen anteriormente citadas: «viendo», «conociendo» y «creyendo»⁷. Estas tres variables se definen en función del punto de vista perceptivo («viendo»); de cómo esa imagen determina el proceso cognitivo del filme («conociendo»); y de cómo la percepción de dicha imagen afecta al espectador desde un punto de vista emocional («creyendo»).

Por un lado, las «mirada subjetiva» y «mirada objetiva» de Casetti parecen encajar notablemente con las dos variantes de la «imagen-percepción»: la «imagen objetiva» y «la imagen subjetiva» (Deleuze, 2012: 109). En el caso de la «mirada objetiva», esta sería «exhaustiva», ya que nos ofrece una visión detallada; «diegética», limitándose a mostrar aquello que es perceptible; y «sólida», no dando lugar a segundas inferencias en la interpretación, dado su carácter objetivo. En relación a la «mirada subjetiva», esta sería «limitada», pues no ofrece otra cosa que el punto de vista de un personaje; «intradiegética», pues no nos permite conocer más que aquella realidad que afecta directamente al personaje implicado; y «transitoria» pues su fiabilidad se termina ahí donde acaba la del portador de la mirada (Casetti, 1998).

Por otro lado, se define la «interpelación» como «parcial», estando esa visión limitada a la voluntad de ese personaje de ver y de ser visto o percibido; «discursiva», priorizando el carácter retroactivo de la mirada por encima de la «diégesis»; y «relativa», al ofrecernos únicamente la visión personal y dirigida de uno de los personajes.

⁷ Traducido al español del inglés original «seeing», «knowing», y «believing» (Casetti, 1998: 71).

En este punto, el posicionamiento de Casetti en esta tercera categoría parece responder a ciertos criterios también presentes en la «imagen-afección» de Gilles Deleuze. Al analizar las diferentes variables que puede albergar la «imagen-afección», se presenta el caso de la «miradas-cámara» donde se produciría una «reflexión total» (Deleuze, 2012: 140-141). Como ejemplo, toma el caso de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (1953), cuya «interpelación» inspiraría igualmente ese último plano de Jean Seberg en la última escena de *Al final de la escapada* (1960).



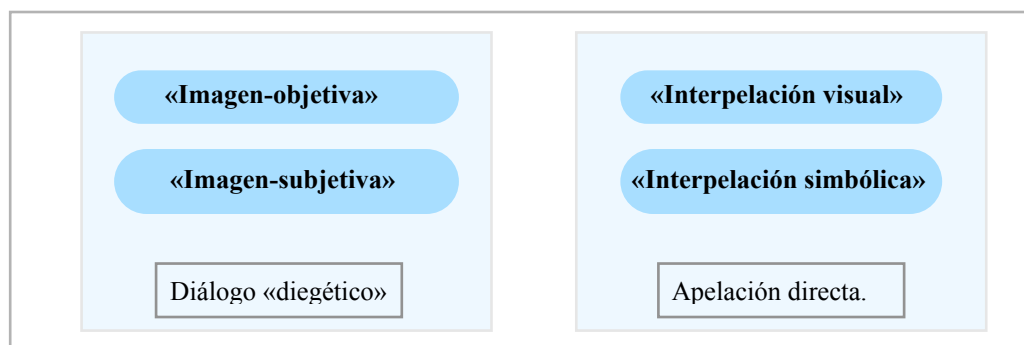
Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (Bergman, 1953).



Jean Seberg en *Al final de la escapada* (Godard, 1960).

En este sentido, la comparación metodológica entre Gilles Deleuze y Francesco Casetti nos sirve para centrar el análisis del primer plano en torno a dos categorías abiertas de la imagen: aquella que implica un diálogo propiamente «diegético» y aquella que apela directamente al espectador a través de una carga simbólica, bien a través del rostro o de un objeto «encarado», retomando la terminología de Deleuze.

En el primer caso, se han tomado los conceptos de «imagen-objetiva» e «imagen-subjetiva», aludiendo a la clasificación de Deleuze. En el segundo caso, se ha configurado por un lado el término de «interpelación visual», en relación al concepto de «interpelación» de Casetti que guarda la presencia del rostro como cualidad *sine qua non* de dicha sub-categoría; y por otro lado el término de «interpelación simbólica», donde la «imagen-afección» prescinde del rostro figurativo y opta por la «rostrificación» de la materia, bien a través de la parcialización del cuerpo o bien a través de un objeto concreto.



Cuadro sinóptico que recoge la clasificación de las imágenes que ha sido determinada por la autora para el análisis de la presente investigación.

Una vez que ya se han presentado los tres estados que vertebran nuestro modelo de estudio, así como las cuatro categorías de imágenes en las que se centrará nuestro análisis, se pretende a continuación aplicar dicho planteamiento estructural a nuestro objeto de estudio: el cine y la televisión francesa de los sesenta. Para ello, se ha considerado pertinente contar con la segunda parte del estudio cinematográfico e historiográfico de Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (2013).

En ella, el autor se centra en la nueva conceptualización de la imagen a partir del surgimiento de los nuevos cines en torno a los años cincuenta y sesenta. Entre las diversas escuelas que en ella se trabajan, destacaremos la escuela francesa, centro epistémico de la presente investigación. Dentro de esta, nos centraremos especialmente en los dos autores trabajados, Jean-Luc Godard y Éric Rohmer.

Según Deleuze, el punto de inflexión que determina la instauración de esa «imagen-tiempo» se produce en torno al final de la Segunda Guerra Mundial. Es en ese momento cuando se determina un nuevo modo de comprender el lenguaje cinematográfico, a través de películas como *Roma, ciudad abierta* (1945) o *Alemania, año cero* (1948), ambas de Roberto Rossellini, una de las principales voces del neorrealismo italiano:

«No podremos definir la Nouvelle Vague francesa si no intentamos percibir cómo rehace por su cuenta el camino del neorrealismo italiano, sin perjuicio de seguir también otras direcciones. En efecto, una primera aproximación indica que la Nouvelle Vague retoma la vía precedente: del aflojamiento de los nexos sensoriomotores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.) al ascenso de las situaciones ópticas o sonoras».

(Deleuze, 2013: 21-22).

En este sentido, el neorrealismo italiano introduce en plena posguerra temas clave en el desarrollo de los nuevos códigos cinematográficos. Frente al sujeto como epicentro del relato y determinado por la figura del héroe clásico, emerge la figura del vagabundo o anti-héroe que deambula por espacios urbanos, a menudo deshabitados, sin rumbo fijo. Esta reconfiguración de la realidad a partir de dichos «nexos sensoriomotores» potencia el nacimiento de un «cine del tiempo», o como dice el propio Deleuze: «Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje» (Deleuze, 2013: 38).

Dentro de este «cine del tiempo» el cuerpo se convierte en un elemento indispensable para autores como Michelangelo Antonioni o el propio Jean-Luc Godard. Así, el cuerpo ya no es barrera, y es a través de este que el sujeto puede canalizar las emociones. De esta manera, el cuerpo deviene sujeto a través de lo cotidiano,

accionando su subjetividad y vinculando el pensamiento experimentado desde lo corpóreo al tiempo en el que se ubica. Más allá de la capacidad del cuerpo para actuar internamente como vehículo del pensamiento, este puede también «darse» al exterior a través de la máscara:

«*«Dar» un cuerpo, montar una cámara sobre el cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible».*

(Deleuze, 2013: 252).

Es decir, el cuerpo podría ser un medio, actuando como vehículo del pensamiento que lo acciona; pero también un modo en sí mismo, presentándose al exterior, al otro, a través de la *performatividad* de la máscara. En este punto, el planteamiento de Deleuze parece entroncar con la revisión del primer plano y la parcialización de lo corpóreo que recoge Teresa de Lauretis en su obra *Alicia ya no*. En ella, Teresa de Lauretis afirma que la fragmentación del cuerpo femenino en el cine erótico juega un papel decisivo en la creación de una máscara que ya no muestra a la mujer en sí misma, sino a la proyección de lo femenino edificada desde el deseo masculino (De Lauretis, 1984). Resumiendo, para Lauretis, la construcción de esa mascarada conduce directamente al mito de lo femenino como objeto de deseo, desposeyendo a la actriz de toda subjetividad⁸.

Frente a ese posicionamiento crítico, Deleuze entiende esa máscara como un acto de liberación de lo humano. Y es que precisamente a través de el cuerpo enmascarado que los elementos ópticos y sonoros de la imagen adquieren un pleno significado. Todo ello, sumado al conjunto de las actitudes y gestos del personaje, deriva en la escenificación de lo que Deleuze acierta a denominar un «cine de actitudes y posturas» (Deleuze, 2013: 256), dentro del cual se encuadraría la *Nouvelle Vague*, movimiento al que pertenecerían los dos realizadores seleccionados:

«La Nouvelle Vague, en Francia, llevó muy lejos este cine de actitudes y posturas. A menudo los decorados están hechos en función de las actitudes del cuerpo que ellos regulan y de los grados de libertad que les dejan, como el apartamento de *El desprecio* o la habitación de *Vivir su vida*, en Godard. Los cuerpos que se abrazan y pegan, se enlazan y se golpean, animan grandes escenas como en *Nombre: Carmen*, donde los dos amantes intentan atraparse en puertas o ventanas. No es solo que los cuerpos se golpeen entre sí, además la

⁸ La limitación de la entidad femenina a través del primer plano ya ha sido trabajada en el epígrafe *La recepción de la obra fílmica y la consumidora audiovisual*, perteneciente al tercer capítulo de la presente investigación.

cámara se golpea contra los cuerpos. Cada cuerpo tiene no solamente su espacio, sino también su luz, en *Pasión*. El cuerpo es sonoro tanto como visible. Todos los componentes de la imagen se reagrupan en el cuerpo. La fórmula de Daney en *Aquí y ahora*, restituir las imágenes a los cuerpos sobre los que fueron tomadas, es válida para todo el cine de Godard y para la Nouvelle Vague».

(Deleuze, 2013: 256-257).

En este sentido, Godard forma parte para Deleuze de ese «cine de las actitudes». En lo que respecta a Rohmer, su pertenencia al movimiento de la *Nouvelle Vague* le daría acceso igualmente a este cine del cuerpo. Aunque la presencia de lo corpóreo en Rohmer no es tan evidente como en Godard, su uso del lenguaje en la construcción de la escena y de los personajes nos podría estar hablando de un cine del cuerpo igualmente, quizá no tan visual o óptico, pero sí sonoro. A través de los diálogos, los integrantes del relato en el cine de Rohmer adoptan una determinada actitud.

Tal y como reconoce María Tortajada en *Éric Rohmer: el espectador seducido* (2017), la seducción juega un papel vital en el cine de Éric Rohmer. Si bien el cuerpo «sonoro y visible» tendría aparentemente, de acuerdo a los parámetros de Deleuze, un mayor peso en el cine de Godard que en el de Rohmer, en ambos la figura del anti-héroe se convierte en el eje narrativo central. En el caso de Rohmer, la heroicidad consiste en el rechazo previo a toda acción, devolviéndonos así a una de las problemáticas de esa «imagen-tiempo» trabajada por Gilles Deleuze:

«Pudiendo concernir tanto al espectador como al personaje, la ambigüedad está vinculada a una problemática de la acción (...) Al no poder transgredir, al no saber nada sobre el otro o sobre sí mismo, el espectador seducido, tentado por la duda, podría renunciar a toda acción. Esta actitud se parece a aquella de los personajes que Gilles Deleuze describe como completamente absorbidos por su percepción (...) pero desconectados de la acción⁹».

(Tortajada: 2017: 265).

Este rechazo a toda acción se ve en las dos películas seleccionadas: *La rodilla de Claire* y *La coleccionista*. En ambas, la figura masculina renuncia a una toma de contacto con el objeto de su deseo, lo cual les conduce a un estado de cierta parálisis emocional, primando así lo perceptivo (esto es, la contemplación pura) por encima de una aproximación carnal.

En el caso de los dos filmes seleccionados de Jean-Luc Godard, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* y *Una mujer casada*, este rechazo de lo masculino hacia lo carnal pierde presencia. Tanto el marido como el amante de Charlotte (Macha Méril) en *Una*

⁹ Traducción del francés original al español por la autora.

mujer casada buscan el contacto sexual con el personaje femenino. Un interés por lo carnal que se contrapone con una cierta apatía de los varones por la realidad femenina, tal y como se observa en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* el marido de Juliette (Marina Vlady), que no muestra apenas interés por la crianza de sus hijos o las emociones de Juliette. De esta manera, en Godard los personajes masculinos¹⁰ o «generación de los *Pierrot el loco*» (Deleuze, 2013: 34) se presentan con anti-héroes sin un fin o meta claro, dejándose llevar por el devenir de los acontecimientos. En este punto, el peso estructural de la sociedad en el destino de los personajes que la transitan la convierten en un elemento decisivo de la narración.



El marido de Juliette y su compañero pasando cintas de grabaciones de Vietnam en el magnetófono en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).



Daniel y Adrien discuten acerca de Haydée en *La coleccionista* (Rohmer, 1967).

En el caso de Rohmer, la desorientación del anti-héroe se aleja de lo pragmático en una eterna búsqueda de la virtud moral. En el filme de *La coleccionista*, se observa con bastante claridad esa «problemática de la acción» comentada por Tortajada. Ante la llegada de Haydée, Daniel y Adrien intercambian impresiones acerca de ella pero en ningún momento deciden afrontar la situación, alegando que el simple hecho de involucrarse en expulsarla de la casa les turbaría demasiado. Así, el deambular desorientado del anti-héroe de Godard es sustituido en Rohmer por la inacción en estado puro.

Volviendo a los planteamientos de Gilles Deleuze en torno al cine del cuerpo, cabe destacar la especial mención al *gestus* de Bertolt Brecht, que es definido por Deleuze como «el vínculo o nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción» (Deleuze, 2013: 255). Según el autor de *La imagen-tiempo*, este *gestus* ha de ser necesariamente social, en tanto en cuanto lo define las relaciones que el personaje establece con su entorno. Si bien este aspecto de lo social estaría más presente en Godard, el peso del lenguaje en Rohmer nos podría conducir igualmente a esa estructura relacional que determina el *gestus*.

¹⁰ Es en torno al varón, esto es, a lo masculino, que se define la figura del héroe (o, en este caso, anti-héroe) en el relato clásico, de acuerdo a los planteamientos de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no* (1984) o de Laura Mulvey en *El visual y otros placeres* (2009).

Es precisamente este *gestus* el que nos ha permitido establecer dos vías para el cuerpo en las obras seleccionadas, diferenciando así entre el «cuerpo social», más próximo al trabajo de Jean-Luc Godard, de corte antropológico; y el «cuerpo moral», al que identificaremos con las obras seleccionadas de Éric Rohmer, encuadradas dentro de la serie *Cuentos morales*. Frente al «errante vagabundeo» (Deleuze, 2013: 34) del anti-héroe en Godard, Rohmer adaptaría el modelo clásico del libertinaje a los nuevos códigos de la sociedad francesa. Si en Godard la periferia y la urbe ocupan un lugar privilegiado en la narración, en Rohmer es la naturaleza en su máxima expresión la que le sirve para canalizar las emociones no expresadas de sus protagonistas.

Atendiendo a las particularidades de cada realizador, se ha optado por aplicar los tres estados de nuestro modelo de análisis («introducción», «mediación» y «sublimación») sobre estos dos cuerpos o entidades de lo corpóreo. Dicha clasificación nos deja dos vías de análisis en las que se diseccionará el primer plano a través de las cuatro categorías de imagen previamente definidas: la «imagen-objetiva», la «imagen-subjetiva», la «interpelación visual» y la «interpelación simbólica».

En el «cuerpo social», la presencia de lo urbano constituye una alegoría estética y simbólica del lugar que ocupa el sujeto protagonista dentro de la sociedad que lo determina. Dicha presencia se hace notoria a través de la «introducción» del personaje femenino dentro de un espacio urbano que lo envuelve, desde el hogar parisino de Charlotte en *Una mujer casada* hasta los primeros planos de la periferia parisina en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. En el estado de «mediación», la ciudad como espacio abierto nos conduce a espacios cerrados pero públicos, como cafeterías, tiendas de ropa o peluquerías, que propician un primer acercamiento entre los personajes. En el tercer estado o «sublimación», el diálogo establecido en el estado de la «mediación» se traslada a espacios privados e íntimos, destacando el domicilio familiar entre ellos. En este espacio, el nivel de intimidad alcanza su culmen a la vez que disminuye el número de personajes involucrados, cobrando un especial relevancia la presencia de las estructuras afectivas¹¹, desde la unión materno-filial de Juliette con su hijo en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* hasta la unión carnal de Charlotte con su amante en *Una mujer casada*¹².

En relación al «cuerpo moral», la naturaleza se convierte en uno de los elementos decisivos de la narración, pues es en ella donde tienen lugar gran parte de las aproximaciones afectivas entre los personajes implicados. En el primer estado o «introducción», el personaje femenino es presentado a través del primer plano. En este

¹¹ Cabe decir que Michel Foucault es uno de los referentes teóricos clave para comprender la edificación de la feminidad dentro de la sociedad que la determina en función a su rol de madre y esposa.

¹² Tal y como se verá en el análisis, en el caso de *Una mujer casada* la «introducción» del personaje femenino podría llegar a confundirse con ese instante de «sublimación», ya que el primer plano que nos presenta a Charlotte pertenece a una de las escenas de cama entre ella y su amante.

punto, el primer contacto que se establece entre el espectador y la actriz tiene lugar, por lo general, en espacios naturales y abiertos, que pueden ir de la playa en la que vemos por primera vez caminar a Haydée en *La coleccionista* a la escena del lago en la que se nos presenta a Claire en *La rodilla de Claire*. De la soledad de ese primer estado, donde el personaje femenino se introduce en solitario, se pasa a un segundo estado o «mediación», donde se propicia el diálogo entre varios interlocutores en entornos abiertos pero de carácter privado. Como ejemplo, cabe mencionar la escena de la terraza de la casa en la que Aurora, Laura¹³ y Jérôme mantienen una de sus primeras conversaciones en *La rodilla de Claire* o el jardín en el que Daniel y Adrien cuestionan en repetidas ocasiones la conducta de Haydée en *La coleccionista*. En el tercer estado o «sublimación», la aproximación entre los personajes involucrados alcanza su cenit a través del diálogo. Siendo el juego dialéctico de la seducción una de las principales señas de este «cuerpo moral», es en este tercer estado donde el nivel de intimidad adquirido entre los personajes involucrados permite la culminación de ese deseo a través de lo simbólico. Así, dentro de la «ambigüedad de la acción» que expresaba Tortajada, la «sublimación» posibilita la canalización de las emociones a través de la retórica.

	«Introducción»	«Mediación»	«Sublimación»
«Cuerpo social»	El personaje femenino es presentado en solitario dentro de un ambiente urbano (la periferia, el centro de la ciudad o el domicilio).	El personaje femenino inicia una interacción mediada con otros personajes en espacios urbanos generalmente interiores, cerrados y públicos .	El nivel de interacción aumenta a la vez que disminuye el número de personas implicadas en la escena. El carácter íntimo que se asume estaría vinculado a estructuras sociales afectivas como el matrimonio.
«Cuerpo moral»	El personaje femenino es presentado en solitario en escenarios vinculados con la naturaleza .	El personaje femenino interacciona con otros caracteres en espacios asociados a la naturaleza que son, por lo general, exteriores, abiertos y de carácter privado .	A través del diálogo, se establece un alto nivel de intimidad entre los personajes implicados. Se trata de una aproximación dialéctica donde la seducción juega un papel relevante.

Esquema de la aplicación del «cuerpo social» y del «cuerpo moral» a los tres estados de «introducción», «mediación» y «sublimación».

¹³ Si bien es en esta escena donde se nos presenta por primera vez a Laura, no se considera una «introducción» en sí misma ya que el personaje central femenino de esta película sería Claire, pues es su rodilla, y no la de Laura, la que desea Jérôme.

Si bien nuestro modelo de estudio parte en primera instancia de las cuatro películas seleccionadas, el discurso televisivo es igualmente decisivo en esta investigación. No se trata simplemente de matizar ciertos aspectos de lo cinematográfico a través de la televisión, sino de reforzar el análisis desde dos frentes diferentes. Por ello, en cada uno de los tres estados en los que ha configurado el estudio se contará a partes iguales con las cuatro películas trabajadas y los fragmentos televisivos escogidos.

En total, se ha contado con un total de 66 episodios de *Dim, Dam, Dom* y de 53 episodios de *Les femmes...aussi*, cuya lectura se ha podido llevar a cabo en el seno del Instituto Nacional del Audiovisual, adscrito a la Biblioteca Nacional de Francia. Junto con el material audiovisual, se ha cumplimentado la lectura de las emisiones televisivas con diferentes documentos impresos que atestiguan el valor de las mismas, desde documentación oficial de la Oficina de Radiofusión-Televisión Francesa hasta la prensa especializada en la televisión.

Ante la multiplicidad de emisiones, se ha considerado pertinente realizar una selección de los episodios en función de su adaptabilidad a los cuerpos y estados que vertebran nuestro modelo de estudio de la imagen audiovisual, que se desgranará en las cuatro categorías previamente establecidas: «imagen-objetiva», «imagen-subjetiva», «interpelación visual» e «interpelación simbólica». Este análisis en paralelo del cine y la televisión nos permitirá conocer hasta qué punto la edificación de lo femenino se ha construido de un modo similar en los diferentes discursos culturales que se posibilitan dentro de la sociedad de masas.

5.2. ANÁLISIS DEL «CUERPO SOCIAL».

Primer estado: «Introducción».

«En Godard, el cuerpo de la mujer no ha sido nunca reversible. Él no practica, en su caso, esa equivalencia a lo Bellmer entre el derecho y el revés. (...) Para Godard, por el contrario, la mujer tiene dos lados bien marcados, no reversibles: puede atacársela, cinematográfica (y sexualmente) de espaldas y de frente. Puede estar atenazada también entre un hombre (un personaje) que la ataca de espaldas y una cámara (un cineasta) que la ataca de frente. (...) Como la mujer protesta contra esa postura impuesta en la que ella no puede verlo, en la que no hay cambio intersubjetivo posible, él le responde: «Así veo partes de ti que tú no ves nunca», indicando de forma muy clara el hecho de que la condición de su placer masculino es precisamente la de tratar el cuerpo de la mujer como un objeto parcial, opaco, que escapa a su propia percepción subjetiva».

(Bergala, 1999: 159-160).

A través de estas palabras, Alain Bergala presenta desde su punto de vista el particular estilo de Jean-Luc Godard a la hora de retratar a sus personajes femeninos. Una confrontación bilateral del cuerpo ya demostrada en los primeros planos que nos introducían el personaje de Nana en *Vivir su vida* (1962). Un procedimiento que el realizador volvía a usar en *Una mujer casada* (1964) y en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967).

Si bien en las dos películas seleccionadas la presentación de lo femenino dentro del «cuerpo social» tiene lugar dentro del espacio urbano, en el caso de *Una mujer casada* la acción se desarrolla dentro del centro parisino y en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* los acontecimientos se desplazan hasta la periferia. Así, mientras que en *Una mujer casada* esta «introducción» tiene lugar dentro de un espacio doméstico como es el hogar de la protagonista, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* este primer estado de acercamiento se desarrolla en un espacio exterior y abierto.

En el caso de *Una mujer casada*, el estado de «introducción» nos conduce a la intimidad del hogar de su amante. En ella, se procede a una disección del cuerpo de Charlotte, interpretada por Macha Méril, a través del primer plano. Tal y como reconocía Alain Bergala, Godard vuelve a emplear en este filme ese recurso de parcialización de lo femenino, presentándonosla a través de primeros planos e *inserts* su vientre, piernas y rostro.

En este punto, el carácter privado e íntimo de ese espacio en el que se da este primer estado de «introducción», enfatizado por la presencia masculina que la

acompaña, parece acercarnos más bien al estado de «mediación» e incluso al de «sublimación». No obstante, el hogar del amante de Charlotte no deja de ubicarse en un espacio urbano como es el centro neurálgico de París. A su vez, los ocasionales diálogos que se producen en los primeros minutos de *Una mujer casada* pueden confundir al espectador con la interacción entre dos o más personajes que determina el estado de «mediación». Sin embargo, esa complementariedad masculina parece encajar más con esa función delimitante que destacaba Bergala. Así, el compañero de Charlotte no alcanzaría a tener el rol de co-protagonista de la escena, limitándose a enmarcar con su presencia la fragmentación del cuerpo de Macha Méril.



(min. 00:00:36).



(min. 00:00:48).



(min. 00:00:50).

Títulos de crédito de *Una mujer casada* (Godard, 1964).

Antes de iniciarnos de lleno en el análisis de los planos que integrarían esa «introducción» del «cuerpo social» en la película, conviene prestar atención a los títulos de crédito que la preceden. Como ya se indicaba en el epígrafe «Introducción al análisis cinematográfico» del capítulo cuarto de esta Tesis Doctoral, el proyecto de *Una mujer casada* partió de una petición exprés que el Festival de Venecia le hizo a Jean-Luc Godard en 1964. Ante la necesidad de realizar la película en tan breve espacio de tiempo, se optó por priorizar un montaje ágil y dinámico donde el primer plano se convertiría en una herramienta esencial.

En este sentido, la frase «fragmentos de una película rodada en 1964» vendría a hacer referencia al complejo proceso de postproducción de la película, realizada en blanco y negro. Una fragmentación del plano que se traduce a nivel de lo corpóreo en la parcelación de Charlotte. Tal y como reconoce la propia Macha Méril, la presión de la censura obligó a Godard a buscar un método alternativo de producción, hallando en el primer plano un aliado perfecto para crear ese ambiente íntimo y erótico sin necesidad de mostrar un cuerpo desnudo en su totalidad:

«Me había pedido permiso educadamente para filmar mi cuerpo, en una desnudez sensata. En aquella época estaban prohibidos los pechos al desnudo y las siluetas de frente. El texto de la censura precisaba que no se debía sobrepasar el sistema piloso de los órganos genitales, tanto para las mujeres como para los hombres. Como la sexualidad constituía el asunto mismo de la de

esta película, que trataba del amor conyugal y del adulterio, había entonces que encontrar la manera de filmar convenientemente. Godard, púdico calvinista, inventó la fragmentación del cuerpo en planos detalle increíblemente sugerentes, aunque estéticos y sin psicología».

(Méril, 2005: 102).



(Min. 00:01:17).



(Min. 00:01:31).

Primeros fotogramas de *Una mujer casada* (Godard, 1967).

Esa fragmentación de la que nos habla Macha Méril se observa desde la primera imagen de *Una mujer casada*. Sobre un fondo blanco y nítido, vemos cómo se introduce paulatinamente una mano de mujer con un anillo de casada en el dedo anular (min. 00:01:17), mientras oímos a Charlotte decir «no lo sé». Libre al principio, una mano masculina entra en ese primer plano y la agarra fuertemente por la muñeca, mientras le pregunta a ella «¿no sabes si me amas?» (min. 00:01:31). Una pregunta que revela una de las cuestiones centrales de la película: Charlotte es una mujer casada que está teniendo una aventura amorosa con un actor, el cual le pide que deje a su marido para irse con él.



(Min. 00:01:56).



(Min. 00:02:09).



(Min. 00:02:33).

Planos frontales y de perfil de Macha Méril en *Una mujer casada* (Godard, 1967).

Tras ese plano, Godard nos muestra la espalda de Charlotte desnuda, mientras escuchamos al amante, Robert, que le pregunta por una de sus cicatrices (min. 00:01:56). Cabe decir que, si bien el diálogo entre ambos no es verdaderamente decisivo para la trama, sí resulta interesante cómo a través de sus preguntas el amante parece ir explorando el cuerpo de Charlotte. Del gesto adusto del inicio, vemos cómo esa mano

masculina pasa a adoptar por momentos una actitud más dócil con ella, acariciando su espalda y sus piernas. Un juego del tacto en el que a veces ambos llegan a tocarse (min. 00:01:17).



(Min. 00: 03: 52).



(Min. 00: 04: 06).

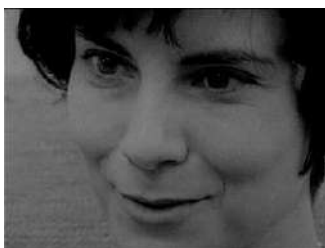
Primeros planos del vientre de Charlotte en
Una mujer casada (Godard, 1964).

Tras esa proximidad, un primer plano de perfil de la pareja deja ver parte del cuerpo de Robert, su compañero sexual. Siendo la presencia de Robert en ese plano (min. 00:02:33) meramente testimonial, es interesante su posición corporal respecto a Charlotte. Como se puede observar en este primer estado de «introducción» en *Una mujer casada*, el cuerpo femenino se presenta en solitario para ser segundos después tomado por alguna extremidad o parte de la fuerza masculina, que irrumpe en el terreno de lo femenino a veces con fuerza, como en el plano inicial en el que agarra la muñeca de Charlotte; y a veces sutilmente, como en ese primer plano de perfil. Siguiendo esta dinámica entre el cuerpo de Charlotte y la actitud de Robert, se observa en ese primer plano del vientre de Charlotte (min 00:03:52) cómo las manos de Robert van apareciendo levemente desde la parte inferior del plano, ocupando finalmente todo el vientre femenino (min 00:04:06).

Dentro de los ejemplos trabajados en *Les femmes...aussi* y *Dim, Dam, Dom*, podemos encontrar ciertas similitudes con este primer estado de «introducción». Por un lado, el tratamiento del rostro de Charlotte encuentra ciertos paralelismos con los primeros planos de las protagonistas de dos capítulos de *Les femmes aussi*: *El tiempo se va, señora* y *Aquellas que hablan o la fragilidad*. Por otro lado, el tratamiento del desnudo se trabajará a partir de *Dim, Dam, Dom*, tomando como referencia el breve cortometraje de Peter Foldes *Corte del tirón al cabello*, así como fragmentos de sucesivos reportajes de moda donde la fragmentación del cuerpo femenino sirve de reclamo publicitario.



(Min. 00:04:34).



(Min. 00:27:00).



(Min. 00:53:58).

Primeros planos de las entrevistadas en *El tiempo se escapa, el tiempo se escapa, señora* (Casta, 1966).

En el caso de *El tiempo se escapa, el tiempo se escapa, señora* (emitido en mayo de 1966) el uso del primer plano sirve para canalizar la atención hacia el rostro de mujeres implicadas. Adscrito al género del reportaje y dirigido por Ange Casta, en él se entrevista a cuatro mujeres que superan los cuarenta años de edad y se inquietan por el paso del tiempo. Siendo la vejez una de las cuestiones principales que se abordan en este capítulo, no es tanto la soledad o la proximidad a la muerte lo que parece preocupar a algunas de las mujeres que protagonizan este reportaje, sino el alejamiento a ese canon de belleza juvenil, muy presente en la sociedad francesa de los años sesenta.

En este sentido, el uso del primer plano permite a la realizadora aproximarse a la realidad de cada una de las entrevistadas a través de la movilidad de la cámara. Frente a la quietud de Charlotte, que nos mira fijamente, las protagonistas de *El tiempo se escapa, el tiempo se escapa, señora* nos observan desde diferentes ángulos, conjugando el uso del primer plano frontal con los picados, contrariados y *travellings*. Un juego de ópticas que permite a Ange Casta dotar de una mayor naturalidad a la escena.



(Min. 00:09:26).



(Min. 00:29:58).

La «Señora B» y la «Señora E» en *Aquellas que hablan o la fragilidad* (Bluwal, 1968).

Por su parte, en *Aquellas que hablan o la fragilidad* (emitido en octubre de 1968) la cuestión central que ocupa a este reportaje es la del adulterio. En él, se entrevistan a una serie de mujeres anónimas, las cuales han sido previamente seleccionadas por el programa de Éliane Victor mediante una encuesta publicada en la revista *Télé 7 jours* el 31 de octubre de 1964. Dirigido por el realizador Marcel Bluwal, este capítulo de *Les*

femmes...aussi nos transmite a través de la periodista Benoîte Groult las experiencias de seis mujeres de distintos orígenes y condiciones económicas, unidas por ese sentimiento de abandono de sus parejas.

Tanto en el filme *Una mujer casada* como en este reportaje de *Les femmes...aussi* la cuestión del adulterio está presente. Ahora bien, ambos realizadores difieren en el modo de mostrarlo. Mientras que Godard opta por un encuadre bastante marcado, Buwal se decanta por los movimientos de cámara. Una libertad a la hora de grabar que se vislumbra igualmente en la presencia del equipo técnico en varios de los planos generales que nos ofrece el reportaje en cuestión.

Entre los diferentes testimonios que se recogen en esta emisión, cabe destacar el de la «Señora B», madre divorciada que vive en la periferia parisina; y el de la «Señora E», mujer igualmente divorciada que vive cerca de unos grandes almacenes, en una de las zonas residenciales más privilegiadas de París. Este contraste socio-económico entre estas dos mujeres se corrobora igualmente en el plano estético. Mientras que la «Señora B» elige ocultarse de las cámaras por miedo a perder la escasa manutención que su ex-marido da a su hija (min. 00:09:26), la «Señora E» se muestra orgullosa frente a su divorcio, lamentando el haber derramado lágrimas en su momento tras enterarse del adulterio (min. 00:29:58).



(Min. 00:04:39).



(Min. 00:06:39).



(Min. 00:23:56).

Charlotte con su amante y con su marido en
Una mujer casada (Godard, 1964).

Retomando el filme de *Una mujer casada* y la relación de Charlotte con su amante y su marido, se observa una cierta similitud en el modo en el que Godard retrata a través de la cámara estos dos vínculos emocionales. Centrándonos en el personaje de Charlotte, es interesante observar cómo muda la expresión de su rostro en función del personaje masculino que le acompaña. Si bien en ambas situaciones destaca la presencia de las manos y de la frontalidad del plano, la posición de Charlotte respecto a cada uno de ellos difiere. Mostrándose activa con su amante, a quien vemos acariciar en repetidas ocasiones (min. 00:34:39), Charlotte rechaza el contacto con su marido (min. 00:23:56). Frente a los intentos de él por tomarla y besarla, ella responde reacia, cerrando los ojos y torciendo el rostro. Sin llegar a ofrecernos un primer plano en el que Charlotte rechace

firmeramente a su marido, Godard nos deleita en contrapartida con el rostro satisfecho de Macha Méril (min. 00:06:39).



(Min. 00:25:03).



(Min. 00:25:06).



(Min. 00:25:09).

Una mano masculina sobre la cabeza de la modelo en *Corte del tirón al cabello* (Foldes, 1966).

Volviendo al discurso televisivo, en el caso de *Dim, Dam, Dom* se ha elegido entre otros fragmentos el cortometraje *Corte del tirón al cabello*, emitido en 1966. Dirigido por Peter Foldes, se trata de una pieza en tono humorístico en la que se detallan los diferentes tipos de cortes de pelo que se esperan para la temporada de otoño-invierno de ese año. En él, vemos cómo a los modelos femeninos y masculinos se les van colocando diferentes pelucas, que van desde el corte «a lo *garçonne*» en ellas hasta el cabello largo para ellos.

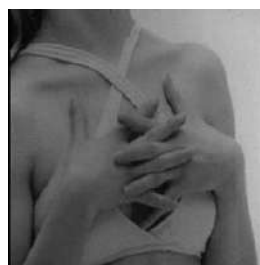
Lo interesante de esta pieza audiovisual son esos primeros planos o *inserts* en los que vemos cómo una mano masculina irrumpe en el plano, primero con el puño cerrado y luego con la palma de la mano abierta y en tensión. En el siguiente plano, la mano masculina agarra el cabello a la modelo, que nos mira desde el ángulo inferior izquierda del encuadre. A continuación, se repiten estos mismos planos pero con un modelo masculino. Retomando ese plano inicial de *Una mujer casada*, se observa un paralelismo entre la mano de Robert agarrando la muñeca de Charlotte con esa otra mano masculina en tensión agarrando los cabellos de la modelo.



(Min. 00:52:10).



(Min. 00:52:12).



(Min. 00:52:21).



(Min. 00:52:30).

Trajes de baño, más trajes de baño, siempre trajes de baño (De Galard, 1965).

En el número del 28 de mayo de 1965, se emitía en *Dim, Dam, Dom* un breve reportaje de moda en el que vemos a un grupo de modelos jóvenes mostrando los bañadores que se llevarán ese verano de 1965. Bajo el título de *Trajes de baño, más trajes de baño, siempre trajes de baño*, el equipo de Daisy Galard plantea un reportaje fotográfico de moda en clave de ficción televisada. En él, la figura masculina observa a través de un catalejo a las diferentes modelos femeninas que desfilan mostrando la moda de verano de ese año (min 00:52:10).

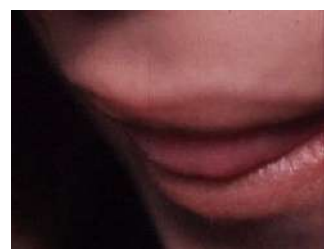
En este sentido, el primer plano focaliza la atención en los bañadores, eliminado el rostro de la mujer. Así, el encuadre frontal trabajado por Godard en *Una mujer casada* adopta en la pieza de *Dim, Dam, Dom* cierto dinamismo, en un guiño al tono cómico que se presenta. Frente a esa mano que se adentraba paulatinamente en ese primer plano del cuerpo paralizado de la mujer, la presencia masculina en *Trajes de baño, más trajes de baño, siempre trajes de baño* se mantiene a la distancia, observando pero sin llegar a establecer un contacto directo con las modelos.



(Min. 00:52:58).



(Min. 00:53:28).



(Min. 00:54:16).

Cinturones para abrochar (De Galard, 1968).

Otra de las piezas en las que se trabaja esa presentación de lo femenino a través del primer plano es *Cinturones para abrochar*, emitida dentro del número de *Dim, Dam, Dom* del 14 de enero de 1968. En ellos, la cámara fragmenta en primeros planos el cuerpo semi-desnudo de una modelo, apenas cubierto con cinturones de diferente tipo y hechura. Así, el cuerpo de la mujer sirve como estandarte para esos objetos de diseño, mostrándose un primer plano tan cercano que apenas se distingue si se trata de un pecho o de uno de los glúteos de la mujer que se muestra ante la mirada del espectador.

Un tratamiento de lo corpóreo que, pese a mantener ciertos aspectos en común con *Una mujer casada*, se diferencia de la concepción calvinista del desnudo que ofrece Godard en su película de 1964. Si bien es cierto que en ambas realizaciones audiovisuales se mantiene esa segmentación del cuerpo que buscaría crear la ilusión absoluta del desnudo, la boca insinuante de la modelo al final del plano (min. 00:54:16) rompería con esa supuesta continencia de lo erótico que se presenta en *Una mujer casada*.

Volviendo a esos primeros planos de Charlotte en *Una mujer casada*, a la hora de clasificar los planos más destacados dentro de ese estado de la «introducción», se van a distinguir dos tipos de imágenes. Por un lado, aquellas imágenes en las que participan por igual Charlotte y su compañero (00:02:33) se encuadrarían en la categoría de «imagen-objetiva», ya que la visión que nos ofrecen carecería de matices subjetivos, siendo la mirada del realizador la que documenta la escena. Por otro lado, aquellos primeros planos en los que se presenta el cuerpo fragmentado de Charlotte en solitario se clasificarían como «imágenes-subjetivas», ya que es la mirada de deseo de su amante, Robert, el que nos informa visualmente. En este punto, la «imagen-subjetiva» se podría considerar como determinante en esa edificación de lo femenino por la mirada masculina, pues es la mirada del varón la que nos transmite esa idea mitificada de la mujer.

Una vez introducido el «cuerpo social» a través de *Una mujer casada*, se procede a continuación a analizar la introducción de ese «cuerpo social» en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Como ya se ha especificado en el epígrafe de «Introducción al análisis cinematográfico», la película de 1967 construye una alegoría visual de la evolución de la periferia parisina a través del personaje de Juliette, madre y ama de casa que opta por ser una trabajadora sexual de manera ocasional. Así, la ciudad deviene Juliette y Juliette deviene la ciudad, generándose un vínculo de interacción continua entre el sujeto y el espacio en el que este transita.



(Min. 00:00:29).



(Min. 00:00:30).

Presentación tipográfica de la ciudad como centro narrativo (Godard, 1967).

Este juego simbiótico entre el personaje y la ciudad se muestra desde los primeros planos del filme. En los mismos títulos de crédito, expuestos al inicio del largometraje, Godard ya nos lo comunica: el «ella» que se presenta inserto en el título de la película no es tanto Juliette (interpretada por Marina Vlady) como «la región parisina», o lo que es lo mismo, la periferia de la capital francesa. Una idea que se plasma en un tipografía ilustrada con los colores de la bandera francesa y que deja lugar a una serie de planos generales que nos presentan a un París en plena evolución, representado en grandes explanadas invadidas por grúas y los nuevas construcciones de la periferia, conocidas también como HLM.



(Min.00:00:58) (Godard,1967).



(Min. 00:01:21) (Godard, 1967).

Un espacio urbano ciertamente despersonalizado, donde los transeúntes deambulan entre grúas y cargamentos de hormigón armado (min. 00:00:58). Una cierta sensación de desasosiego y deshumanización enfatizada, quizá, por el uso de la panorámica, que expande visualmente ese vacío urbano (min. 00:01:21). Un planteamiento ya recogido por Gilles Deleuze en su obra *La imagen-tiempo*, donde afirmaba que, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, Godard no haría otra cosa que documentar «la mutación de Europa tras la guerra» (Deleuze. 2012: 34). Así, se establece una suerte de diálogo dinámico entre esos planos generales de la ciudad y los primeros planos de Juliette, el sujeto civil que sirve de excusa para filmar la cara oculta de el desarrollo industrial, económico y mediático que experimentó Francia durante los años sesenta.



Primer plano que confronta a Juliette con la ciudad (min. 00: 01:18) (Godard, 1967).

Siguiendo esta línea dicotómica, Godard introduce un primer plano del perfil de Juliette dentro de ese contexto urbano. En ese primer plano, la ciudad y la protagonista se miran frontalmente, uniéndose la fachada del edificio con la mirada oscurecida de ella (min. 00: 01: 18). En ese cruce visual, Godard nos introduce de lleno al verdadero sujeto de su película: la mutación de la periferia parisina. Al igual que la panorámica le servía a Godard para introducirnos en esa espacio urbano en constante remodelación, el primer plano le va a permitir construir el primer acercamiento entre el espectador (o espectadora) y Juliette. Un primer plano que, en este caso, le va a posibilitar seguir a la ciudad de cerca, presente en cada una de las tomas que Godard hace del rostro de Marina Vlady. De esta manera, la urbe determinará no solo el modo de vida de Juliette, tal y como se observa a lo largo de la película; sino también su propia presencia.

En este primer contacto con Juliette, la presencia de lo urbano se da igualmente en el campo sonoro, siendo la presencia sonora de las grúas y del tráfico la que

acompaña al rostro de Juliette quien, mirando a cámara y a la vez esquivándola, se presenta brevemente al espectador a través de Godard. Es precisamente la voz del realizador la que nos guía en esa introducción al personaje principal, comentando en voz baja cada uno de los movimientos que hace la actriz al tiempo que la define brevemente. El tono aséptico que acompaña a la descripción mecaniza la escena, reduciendo los aspectos emocionales que esta pudiese tener:

«Ahora mismo, ella gira la cabeza a la derecha, pero eso no tiene importancia. Ella es Juliette Janson. Ella vive aquí. Lleva un jersey azul grisáceo con rayas amarillas. Su cabello es castaño oscuro o moreno claro. No sé muy bien. Es de origen ruso».

(Vlady, 1967: min. 00:01:17- min. 00:01:23)

Tras la breve introducción de Godard, escuchamos por primera vez la voz de Juliette, quien nos habla de sus pasadas vacaciones en la Martinica, que le recuerdan a la novela de Simenon *Turista de bananas*. La referencia al turismo y al ocio es un guiño quizá a esa sociedad de masas y al consumo exponencial de la clase media que experimenta Francia durante los años sesenta, tal y como documentan las obras de Edgar Morin y Kristin Ross, previamente citadas en el capítulo cuarto de esta Tesis Doctoral.

Más allá del particular enfoque de Godard, la remodelación urbana es también centro de interés de las emisiones televisivas seleccionadas en esta investigación. En el caso de *Les femmes aussi*, el episodio de *Gisèle y el hormigón armado* (1965) nos presenta a Giselle, una joven arquitecta, entrando en una de las obras que dirige. En ella, vemos a Giselle accediendo al recinto e interactuando con los trabajadores de la construcción. Si bien en este ejemplo el uso del plano general y del plano cenital se superponen en presencia al primer plano, el juego dialéctico entre lo urbano y la mujer sigue presente. Frente a la frontalidad con la que Godard trabaja el rostro de Marina Vlady, el director de *Gisèle y el hormigón armado* (Gérard Chouchan) opta por un primer plano centrado en el rostro de la protagonista, característico del género de la entrevista televisiva.



Gisèle en *Gisèle y el hormigón armado* (min. 00:16:44) (Chouchan, 1965).



Marina Vlady como Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (min. 00:01:47) (Godard, 1967).

Un planteamiento estético más próximo al de Godard es el que emplea Nadine Trintignant en *Yanick: ¿independencia o soledad?*, emitido en 1966 dentro de *Les femmes...aussi*. En él, la realizadora nos presenta a Yanick, una mujer divorciada y madre de una niña pequeña. Si bien Yanick dice echar de menos la compañía masculina en ocasiones, ello no parece impedirle disfrutar de la vida. Uno de los rasgos estéticos y técnicos que caracterizan este capítulo de *Les femmes...aussi* es el uso del primer plano como catalizador de emociones. Tras conversar con Yanick en su hogar, Trintignant desplaza la cámara hasta las calles parisinas, regalando al espectador un interesante primer plano de Yanick sonriendo a cámara.



(Min. 00:06:37).



(Min. 00:07:09).



(Min. 00:07:13).

Yanick caminando por una calle parisina en *Yanick, ¿independencia o soledad?* (Trintignant, 1966).

La presencia visual de la mirada de Yanick y la proximidad de la cámara conduce a definir dicha imagen como una «interpelación visual», de acuerdo a nuestro modelo de análisis. En este punto, el primer plano de Yanick, tomado en *travelling* en pleno París (tal y como nos desvela el plano general que le precede) nos ofrece otro nivel del rostro del que nos daría el perfil de Juliette, más próximo quizá a una «imagen-subjetiva», al ser esta determinada por la visión de Godard, cuya voz en *off* dirige y está presente a lo largo de la escena.



Una de las mujeres que protagoniza *Las matinales*, en la entrada de un metro parisino (min. 00:15:45) (Krier, 1967).



Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* mirando hacia fuera del plano (min.00:01:50) (Godard, 1967).

Otro episodio de *Les femmes...aussi* donde se retrata a la mujer dentro de un contexto urbano en permanente cambio es *Las matinales*, dirigido por Jacques Krier y emitido en

1967. En él, se muestra el día a día de mujeres de edad avanzada que trabajan en los servicios de limpieza de París en horario matinal. En este documental, se reflejan las precarias condiciones en las que viven y que les fuerzan a seguir trabajando. En este punto, el parecido ente *Las matinales* y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* radica en ese diálogo corporal de sus protagonistas con la ciudad en la que viven y trabajan. Al igual que el filme de Godard, el documental de Krier revela la cara menos amable de la urbe parisina: desde los cafés vacíos de primera hora de la mañana hasta el metro en hora punta.

La diferencia entre las dos propuestas audiovisuales estriba en el modo en el que cada protagonista dialoga con el espacio que la determina. Si bien es cierto que en ambos casos se presencia un vínculo entre el sujeto y la ciudad en la que habita, vemos cómo en el caso de *Las matinales* la ciudad parece imponerse con más fuerza que en el largometraje de Godard. Así, las mujeres del documental de Krier buscarían resistir a la presión socio-económica que les impone la gran ciudad a través de su trabajo manual. Una realidad que Krier refleja combinando el uso del primer plano frontal con picados y planos casi cenitales en los que el espacio se impone al personaje. Frente a esa relación vertical, Juliette se limita a adaptarse a las posibilidades que le ofrece la nueva sociedad de consumo, tomando así la prostitución no tanto como un modo de vida sino como un medio que le permita vivir lo más cómodamente posible.

Por su parte, la emisión *Dim, Dam, Dom* ofrece igualmente un interesante reflejo de esa modificación del espacio urbano. Como ejemplo, cabría comentar el breve relato de ficción *Los cabellos mojados*, emitido en el número del 29 de julio de 1966 de *Dim, Dam, Dom*¹⁴. A modo de poema audiovisual, se presenta a dos mujeres jugando entre mangueras y mojándose, en un guiño a la temporada estival que comienza. Este tipo de pequeña pieza audiovisual, de autoría desconocida, es un recurso bastante corriente en *Dim, Dam, Dom*, fruto posiblemente de esa búsqueda por un montaje ágil y secciones cada vez más escuetas.



(Min. 00:12:45).



(Min. 00:12:56).



(Min. 00:13:02).

Una de las protagonistas de *Los cabellos mojados*
(De Galard, 1966).

¹⁴ Cabe precisar que todos los fotogramas de la emisión *Dim, Dam, Dom* que se recogen en esta investigación han sido minutados partiendo de la totalidad de cada capítulo, no de las pequeñas piezas que los componen y que han sido el centro de nuestro análisis.

Entre las imágenes de *Los cabellos mojados*, cabría mencionar ese primer plano de la mujer bajo la lluvia (min. 00:12:45- min. 00:12:56) donde la ciudad desaparece para dejar todo el protagonismo al rostro femenino. Sin llegar a la intensidad y proximidad de la mirada de Yanick que nos ofrecía Nadine Trintignant, en esta ocasión la cercanía del rostro dura apenas unos segundos.

Con todo, uno de los formatos trabajados en *Dim, Dam, Dom* donde destaca la presencia del espacio urbano es en los reportajes de moda. En ellos, el equipo de Daisy de Galard presenta las colecciones estacionales aunando el género del reportaje televisivo con la ficción, esto es, a través del «docudrama» (Jost, 2001: 22), género híbrido que François Jost define como la intersección del «modo claro»¹⁵ y la ficción. Un género muy presente en las dos emisiones analizadas, así como en otras como *Zoom* o *Seize millions de jeunes*.



(Min. 00:03:04).



(Min. 00:03:12).



(Min. 00:07:23).

La protagonista de *Gran Meaulnes 67*, (De Galard, 1967).

En esta línea, en el número de *Dim, Dam, Dom* del 8 de octubre de 1967 se recoge un ejemplo de «docudrama» donde se observa esa conjunción entre el espacio urbano y lo femenino. Bajo la producción de Daisy de Galard, *Gran Meaulnes 67*¹⁶ nos presenta a una joven que deambula entre rascacielos y edificios abandonados pero en perfecto estado de conservación. En esta ocasión, el uso del primer plano se combina con picados y contrapicados que potencian el carácter ficcional de la pieza, a la vez que se recurre al gran angular para mostrarnos ese espacio urbano deshabitado.

Si bien en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* la periferia que nos muestra Godard se caracteriza por el ruido continuo de las máquinas de la construcción y del tráfico, en *Gran Meaulnes 67* la urbe se nos presenta impoluta y tranquila. En ella, el personaje

¹⁵ De acuerdo con la clasificación de los géneros televisivos elaborada por François Jost en *La televisión de lo cotidiano. Entre realidad y ficción* (Jost, 2001), el «modo claro» sería aquel que «agrupa las emisiones que mantienen afirmaciones verdaderas sobre nuestro mundo, que nos dan informaciones para mejorar nuestro conocimiento sobre él y que demuestran, en última instancia, un ejercicio de la prueba» (Jost, 2001: 19).

¹⁶ Aunque no se haga ninguna referencia directa, es probable que el título de este «docudrama» haga referencia a la obra *El gran Meaulnes*, publicada en 1913 por Alain-Fournier.

femenino transita entre escaleras y habitaciones vacías sin dejar de observar ese espacio urbano del que ella parece ser la única protagonista.



(Min. 00:07:26).



(Min. 00:11:37).



(Min. 00:15: 16).

La protagonista de *La diosa y los ordenadores*,
(Duvillard, 1968).

Otro ejemplo que puede servirnos para ilustrar este primer estado de «introducción» en el «cuerpo social» lo encontramos en el número de *Dim, Dam, Dom* del 20 de diciembre de 1968. Dirigido por Vladimir Forgency, *La diosa y los ordenadores* es un reportaje fotográfico de moda construido a modo de ficción. Entre los aspectos a destacar de esta pieza audiovisual, cabe mencionar la presencia de la danza dentro de ella, con una coreografía dirigida por Pierre Duvillard y con bailarines como Jean-Claude Aubé o Sonia Petrovna. En ella, una mujer ataviada con ropajes vistosos y eclécticos irrumpe en una empresa a través del baile, captando la mirada y el deseo de uno de sus trabajadores. Frente a la actitud desenfadada y deshinibida de ella, el protagonista y sus compañeros intentan proseguir con sus tareas y reuniones. Finalmente, el personaje masculino se rinde a la seducción de esa feminidad desbocada y se une con ella en un baile final.

De esta manera, Vladimir Forgency reflexiona en torno al mito de la musa, introduciéndolo de lleno en la cotidianidad del mundo de los negocios. Si bien el dinamismo aportado a la escena gracias a las diferentes coreografías se aleja del tono aséptico del rostro de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el rostro herético de la protagonista recuerda al de Juliette, pues ambas miran fijamente a cámara sin mostrar apenas emociones.

A su vez, en ambas narraciones audiovisuales el espacio urbano en el que se determina la acción ocupa un lugar decisivo en la narración. Al igual que sucedía en *Grand Maules 67*, la ciudad se representa a través de los rascacielos y grandes explanadas que definen el carácter industrial y empresarial de ese París de los años sesenta. En el caso concreto de esta pequeña pieza de Forgency, la modernidad se vislumbra igualmente desde el interior de los edificios, presentándonos las salas de reuniones como nuevo centro de la vida laboral.

Retomando la escena introductoria de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, uno de los planos que mejor representa alegóricamente esta primera escena de «introducción» es en el que Juliette mira a cámara (min. 00:01:47). A la hora de

clasificar dicho fotograma de acuerdo a nuestra clasificación, se considera pertinente definirla como una «imagen-objetiva», ya que la visión que obtenemos de dicho encuadre no viene dada desde dentro (intra-diegética) sino desde fuera (extra-diegética). Es decir, es el propio realizador, posicionado fuera de la narración fílmica, el que registra la escena desde su mirada y la sella simbólicamente a través de la voz en *off*.

Valorando la «introducción» del «cuerpo social» en su conjunto, se observa dos tipos de relaciones simbióticas en paralelo. Por un lado, en *Una mujer casada* la presencia masculina parece colonizar paulatinamente en cuerpo de Charlotte, tomando su mano fuertemente, posándose en su vientre desnudo y pidiéndole que se desnude. Por otro lado, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* no es tanto la conducta masculina sino el sistema dominante, o «ideología de consumo» (Ross, 2006) la que determina en última instancia las acciones de Juliette, encaminándola a la prostitución ocasional.

Segundo estado: «Mediación».

«La privatización, o el sentimiento de perderse en las rutinas de las tareas domésticas perfectamente repetitivas, se traduce en un crecimiento del uso individual de los bienes y de un empobrecimiento notable de las relaciones interpersonales. Tanto para Lefebvre como para Castoriadis, constituye sobre todo una huida de la Historia. Esta huida no debe ser interpretada como ausencia de la Historia, sino más bien como un síntoma histórico fundado en el deseo de excluir la llegada del futuro para comprar la seguridad a este precio¹⁷».

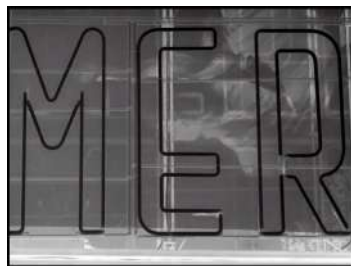
(Ross, 2006:48).

A través de la interacción con otros personajes, la mujer en el «cuerpo social» accedería a un segundo estado de la representación o «mediación». En él, se fragua a través del diálogo corporal y verbal una red de interacciones entre los diferentes integrantes de la escena que permiten la construcción de un nuevo marco espacial. En esa privatización que fomenta la «ideología de consumo» que sostiene Kristin Ross, las relaciones humanas que se darían socialmente dentro de unos ambientes determinados adquieren un cariz particular, centralizándose en torno al consumo de ciertos productos y potenciándose una serie de vínculos dentro de determinados espacios cerrados como las peluquerías, tiendas y otros lugares de encuentro que adquieren un cierto matiz protagonista en *Una mujer casada* y *Dos o tres cosas que yo sé de ella*.

En *Una mujer casada*, Charlotte frecuenta lugares públicos como piscinas, cafeterías o tiendas de ropa. En ellos, si bien no siempre se establece un diálogo o vínculo directo entre la protagonista y las transeúntes que ocupan el plano, la suma de

¹⁷ Traducido del inglés original al español por la autora.

las interacciones que estos mantienen con el espacio resultan significativas para comprender el alcance del «cuerpo social» dentro de la narración filmica. En torno a *Una mujer casada*, cabría mencionar dos escenas destacadas en las que la interacción que se establece entre los personajes o interlocutores gira, de alguna manera, en torno a esa «ideología de consumo» que defiende Ross: la escena de la piscina y la posterior escena de la cafetería.



(Min. 01:02:38).



(Min. 01:02:47).



(Min. 01:02:49).

Primeros planos de la escena de la piscina en *Una mujer casada* (Godard, 1967).

Tras conversar con la mujer que trabaja en su casa como asistente, Charlotte acude a una piscina pública en la que coincide con un grupo de bañistas, probablemente modelos, acompañadas de un fotógrafo que toma instantáneas de ellas mientras se pasean por la piscina, mojan sus pies o se sumergen en el agua. A través de esa panorámica del cristal en el que se puede leer «mar» (min. 01:02:38) Godard vuelve la imagen al negativo y nos ofrece unos interesantes planos de las bañistas (min. 01:02:47 // min. 01:02:49). Frente al estatismo de Charlotte en ese inicio de la «introducción», los rostros de las modelos adquieren cierto dinamismo en esa cámara que recorre sin pausa ese espacio público pero cerrado que es la piscina en la que se encuentran.

Se trata, según nuestra clasificación, de una «imagen-subjetiva», puesto que es la mirada de Charlotte la que nos permite adentrarnos en ese escenario. El carácter subjetivo de la misma se fortalece en esa voz en *off* de Charlotte, que reflexiona acerca de su situación emocional al tiempo que nos describe de manera breve y concisa lo que está viendo en ese momento. Este juego dialéctico entre la voz en *off* femenina y esas «imágenes-subjetivas» que nos ofrece se podría considerar como un monólogo interior que nos introduce de lleno en esa diégesis, actuando como catalizador verbal de la mirada femenina:

«Como en el cine, el cielo es azul. Abolir el pasado, ponerse carmín. ¿En qué piensas?. Dudo. En la mañana siguiente, él no sabía. En las nubes. Desvestirse. Yo en tu lugar no iría. La noche siguiente, el martes por la tarde. Muy rápidamente. Durante muchos días. En enero de 1964. Además, me divierte. Es

nervioso. Liberado de esta esperanza. No había cambiado nada. Una última vez. El piso nuevo. El teléfono suena. Hace buen día. Ni a él, ni a nadie. ¿Para qué?. Iremos donde tú quieras. Ya no llovía. No se oía nada. Hay que elegir. Primero no dije nada. ¿Qué te pasa?. La ternura. Evidentemente. Todo el daño posible. Un rostro bañado en lágrimas. Acariciar mis cabellos. Permanecía en silencio. Mirar a su alrededor¹⁸».

(Méril, 1964: min 01:02:38- min. 01:04:10).



(Min. 01:03:07).



(Min. 01:03:30).



(Min. 01:04:02).

Primeros planos de la escena de la piscina
en *Una mujer casada* (Godard, 1967).

Mientras Charlotte se comunica con nosotros a través de su voz en *off*, nos ofrece una serie de panorámicas y primeros planos de lo que acontece en esa piscina (min. 01:03:07 // min. 01:03:30). Si bien se trata de frases cortas aparentemente desconectadas, encontramos cierto sentido poético en sus contadas referencias a su idilio con Robert. En estas pequeñas confesiones reflexivas, los miedos de la protagonista y sus dudas respecto a su relación fuera del matrimonio se vuelven palpables y transparentes, apoyadas en lo estético en esos primeros planos en negativo de los rostros de las bañistas. Respecto a esas «imágenes-subjetivas» que conocemos desde la perspectiva de Charlotte, destaca otra vez la parcialización del cuerpo femenino, desde sus piernas hasta su busto. En este punto, ese primer plano frontal del fotógrafo tras su cámara (min. 01:04:02) nos informa de que esa «imagen-subjetiva» captada por Charlotte es compartida, si bien desde ópticas diferentes, con la mirada masculina.

Tras esa escena de la piscina, Godard nos devuelve el negativo de la imagen a su estado natural en un *travelling* en plano general de los vestuarios y nos encamina a una cafetería próxima a ese espacio. En ella, Charlotte se sienta en una mesa próxima a dos mujeres jóvenes que leen en alto el horóscopo de una revista femenina (min. 01:05:09). Mientras la protagonista hojea la revista que estas le pasan, se escucha las voces en *off* de estas jóvenes, que hablan de la moda estival y de sus próximas vacaciones. En este sentido, esta conversación ejemplifica esa «cultura del ocio» ya destacada por Edgar Morin en su obra *El espíritu del tiempo*.

¹⁸ Traducción del francés original al español por la autora.



(Min. 01:05:09).



(Min. 01:06:27).



(Min. 01:06:30).

Charlotte y las dos chicas de la cafetería
(Godard, 1964).

Tal y como se ha recogido en el capítulo cuarto de esta investigación, la preocupación por la estética y la incipiente cultura del ocio que marcaban la agenda mediática de las publicaciones femeninas de los años sesenta. Godard refleja esa inquietud en *Una mujer casada*, en una serie de primeros planos subjetivos en los que vemos cómo Charlotte pasa las páginas de la revista, donde aparecen diferentes siluetas femeninas, desde el rostro de la portada hasta las modelos que anuncian sujetadores y bañadores. Una lectura en primer plano subjetivo acompañada en todo momento con las voces en *off* de las dos jóvenes, que comentan qué tipo de bañador es menos atrevido y cómo van a pasar esas vacaciones.

En este punto, se plantea una interesante mirada femenina desde la perspectiva de Charlotte. De su perfil leyendo en plano general (min. 01:05:09) se pasa a esos primeros planos subjetivos que nos informan acerca del contenido que le llega de la revista femenina. De ahí, se pasa a un primer plano del rostro de Charlotte que sirve como interludio (min. 01:06:27) a ese plano medio en el que el perfil de Charlotte, al fondo, se combina con la presencia de las dos jóvenes (min 01:06:30). Sin presentarse ningún tipo de interacción directa, este encuadre posibilita cierto tiempo de interrelación visual entre las dos chicas del café y la protagonista. Sin necesidad de dialogar entre ellas, la composición triangular de la escena parece hacer referencia a una suerte de vínculo comunicativo de lo social que se reforzaría en esas revistas femeninas que las tres mujeres consultan.

A través de este plano medio Godard podría estar haciendo una referencia al poder que ejercen los arquetipos definidos desde la sociedad de masas, que determinarían los hábitos de consumo de las mujeres y, por ende, sus personalidades. En este punto, cabría destacar que justo cuando la cámara se abre y conecta el rostro de Charlotte con los de las otras dos jóvenes, estas comienzan a hablar de un tema más personal e íntimo: el primer contacto sexual con un hombre. En dicha conversación, el miedo de las dos muchachas se centra en esa primera interacción erótica sobre la que dudan estar

preparadas. Una suerte de fascinación por ese universo masculino y de temor por lo desconocido de la sexualidad.



(Min. 01: 09:18).



(Min. 01:09:32).



(Min. 01:11:25).

Primeros planos de la revista que hojea Charlotte y plano general de un anuncio de lencería con Charlotte en el centro (Godard, 1964).

En esta línea, resulta interesante analizar brevemente esos sucesivos primeros planos de las revistas que se nos muestran tras esa composición triangular de las tres mujeres en la cafetería. En ellos, las imágenes se suceden con una canción melódica que habla del deseo femenino dentro de los márgenes de esa «ideología de consumo» de Kristin Ross (Ross, 2006). Así, la imagen de una mujer en lencería (min. 01:09:18), o la de una ilustración en la que vemos a un maniquí en ropa interior (min. 01:09:32), se combinan con fragmentos de textos y titulares en los que se repiten frases entrecortadas que hacen referencia a la necesidad femenina de resultar atractiva o del juego de la seducción entre mujeres y hombres. Este diálogo entre los medios de masas y la protagonista culminaría en un plano general en el que un anuncio a gran escala de una mujer en sujetador ocupa la mayor parte del encuadre, dejando apenas una pequeña parte del segmento inferior del cuadro para Charlotte, que mira hacia fuera de cámara (min. 01:11:25).

A la hora de analizar estas imágenes desde el discurso televisivo de la época, la presencia de los bañadores y modelos de ropa interior nos lleva directamente a pensar en los reportajes fotográficos de moda recogidos en *Dim, Dam, Dom*. No obstante, la crítica al consumo y el reflejo de esa incipiente sociedad de masas se encuentra igualmente presente en algunos de los capítulos de *Les femmes...aussi*. En el caso de este segundo, se trabajará por un lado la cuestión de la sociedad de masas en los años sesenta a través de *A propósito de la felicidad* (1965); y por otro lado la juventud desde el punto de vista de aquellas mujeres que tuvieron que emigrar, para lo cual contaremos con *El largo viaje de Esperanza* (1970).



(Min. 00:00:21).



(Min. 00:09:06).



(Min. 00:17:01).

Tres imágenes de *A propósito de la felicidad*
(Demeure, 1965).

En el caso de *A propósito de la felicidad* (1965), se trata de un reportaje dirigido por Jacques Demeure en el que se reflexiona acerca de valores como la belleza y el amor, cuestiones en torno a las que giraban las revistas femeninas francesas de los años sesenta. Tal y como reconoce Kristin Ross en *Conduce más rápido, lava más rápido*, la temática de las publicaciones enfocadas a las mujeres de los años sesenta giraban en torno al amor romántico, considerada como la máxima expresión del éxito para las mujeres. Un ideal ya recogido por Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, obra que atestigua cómo las revistas femeninas estadounidenses experimentan un cambio editorial tras la Segunda Guerra Mundial, centrándose a partir de los años cincuenta en fomentar el rol de mujer ángel a través de las secciones y artículos de publicaciones como *Ladies' Home Journal* (Friedan, 2009).

Esta dinámica se refleja igualmente en *A propósito de la felicidad*, donde los periodistas entrevistan a una serie de mujeres de edades y sectores sociales diversos con una única pregunta: «¿Qué es para usted la felicidad?». En este sentido, gran parte de las encuestadas considera que la estabilidad familiar, el amor romántico y la bonanza económica serían algunas de las claves de dicha felicidad. La idea de la vida doméstica como máxima realización de lo femenino se deja caer desde el inicio del reportaje, en un plano medio que nos presenta a una madre y a una hija en una imagen circular (min. 00:00:21).

Junto con las entrevistas, en el reportaje se Demeure se incluyen primeros planos de anuncios de perfumes y ropa interior. En uno de ellos, vemos una suerte de viñeta de tebeo en la que una mujer se pregunta «¿por qué ella y yo no?» (min. 00:09:06). Este guiño a la competitividad femenina lo encontramos también en la ya citada obra de John Berger *Modos de ver*. En el último capítulo, Berger reflexiona en torno a las imbricaciones del discurso publicitario con las artes plásticas y esa supuesta promesa de felicidad que también se refleja en *Les femmes...aussi*: «La publicidad trata sobre relaciones sociales, no sobre objetos. Su promesa no es el placer, sino la felicidad: la felicidad entendida desde la perspectiva de los otros. La felicidad de ser envidiado es el

glamour¹⁹» (Berger, 1972: 132). Siguiendo las deducciones de Berger, se podría leer esa viñeta del reportaje de Demeure como un guiño a la rivalidad femenina por alcanzar la belleza y la plenitud romántica. Un discurso recogido igualmente en las novelas gráficas de la época, con la que muchas mujeres soñaban, tal y como se recoge en ese primer plano de una mujer durmiendo con un ejemplar de novela gráfica romántica entre sus manos (min. 00:17:01).



(Min. 00:03:57).



(Min. 00:04:21).



(Min. 00:29:26).

Planos correspondientes a *El largo viaje de Esperanza* (Soueff, 1970).

Por su parte, el capítulo de *El largo viaje de Esperanza* (1970) nos sumerge en la realidad de las jóvenes españolas que emigraban a Francia en los años sesenta para trabajar como asistentes domésticas. El reportaje, dirigido por Claude Soueff, se inicia en la estación de tren de Vigo, de donde sale el tren que llevará a la protagonista y sus acompañantes hasta París. En la primera parte, nos muestra imágenes del pueblo de la joven que emigra. En ellas, destacan planos generales de mujeres trabajando en la elaboración de redes de pesca (min. 00:03:57), en la que la cámara recae a través de primeros planos de las manos de algunas de ellas (min. 00:04:21). Si comparamos la composición de estas imágenes con las del filme de Godard de 1964, se observa cómo esa interrelación visual que guardaba Charlotte con las dos jóvenes del bar se asimila al encuadre de ese plano general de las trabajadoras de las redes. En esta ocasión, la interacción deviene directa a través del diálogo entre las mujeres y se refleja en esa red que construyen entre todas.

Otra de las cuestiones centrales que destaca este reportaje de Soueff es el viaje colectivo que emprenden aquellas muchachas que acompañan a Esperanza en ese tren con destino a París. Mientras que las jóvenes de *Una mujer casada* planeaban hacer turismo en las Baleares ese verano, las protagonistas de *El largo viaje de Esperanza* viajan por trabajo y no por placer. La imposibilidad de ese horizonte ocioso que se les cierra a las mujeres gallegas en ese París al que emigran se reabre en esas salas de fiestas donde pueden, una vez a la semana, disfrutar de su escaso tiempo libre (min. 00:29:26).

¹⁹ Traducción del inglés original al español por la autora.



(Min. 00:02:02).



(Min. 00:02:07).



(Min. 00:09:49).

Primeros planos de las modelos en *Trajes de baño 66* (De Galard, 1966).

En el caso de las emisiones analizadas de *Dim*, *Dam*, *Dom*, cabría destacar el uso del primer plano como recurso publicitario en las secciones de moda de la revista, permitiendo mostrar con todo detalle las diferentes piezas, desde bañadores estivales hasta la ropa interior. En el número del 29 de abril de 1966, hallamos una de esas primeras referencias a la moda estival. Bajo el título de *Trajes de baño 66*, este reportaje fotográfico nos muestra a unas modelos en traje de baño y posando en un decorado que imita las olas marítimas. Con la ayuda de superficies traslúcidas, el cuerpo de las protagonistas de esta pieza adopta una cierta plasticidad al volcarse contra las superficies acristaladas (min. 00:02:02). Una combinación de tonalidades y texturas donde el rostro de la mujer adopta diversas máscaras a través del maquillaje, actuando su cuerpo como un soporte sobre el que anunciar esos trajes de baño. Frente al dinamismo que presentaban las imágenes de las bañistas en *Una mujer casada*, en *Trajes de baño 66* el gesto se congela (min. 00:02:07) y el rostro se vuelve herético (min.00:09:49).



(Min. 00:23:44).



(Min. 00:23:56).



(Min. 00:24:15).

Primeros planos en negativo en *La ropa interior de la cultura* (De Galard, 1967).

En el número de junio de 1967, el reportaje fotográfico *La ropa interior de la cultura* combina la exposición de sujetadores y ropa interior con la técnica de usar el negativo

de la imagen, empleada tres años antes por Godard en *Una mujer casada*. En el caso de *La ropa interior de la cultura*, el uso de esta técnica se combina con la transposición de un fondo en blanco y negro que elimina toda posible referencia a la realidad. Es decir, frente a la naturalidad presente en esos primeros planos de las bañistas, los decorados en interiores de esta pieza de 1967 contribuyen a crear una atmósfera próxima a la ficción y alejada del mundo exterior (min 00:23:56). En este punto, los recursos sonoros recogidos en *La ropa interior de la cultura*, como el popular sonido del Pájaro Loco²⁰; o literarios, como la lectura en voz *off* de fragmentos de Baudelaire o Zola; resultan igualmente determinantes en la configuración final de esta pieza de *Dim, Dam, Dom*.

A su vez, la actitud de las fotografiadas encuentra más paralelismos con *Trajes de baño 66* que con *Una mujer casada*. Por un lado, la segmentación del cuerpo de las mujeres prioriza en este caso la exhibición de la prenda por encima de la entidad de quién la muestra (min. 00:23:44). Un cuerpo que se expone a la mirada del público desde lo pasivo, y horizontal, predominando poses donde las modelos yacen en el suelo o se dejan caer en sillones o tumbonas. Por otro lado, el gesto que predomina en el rostro de la mujer de *Trajes de baño 66* se aleja de la ligereza con la que miraban las jóvenes de la piscina en *Una mujer casada*, dejando paso a una sonrisa mimética donde la expresividad se minimiza dejando lugar a un rostro complaciente (min 00:24:15).

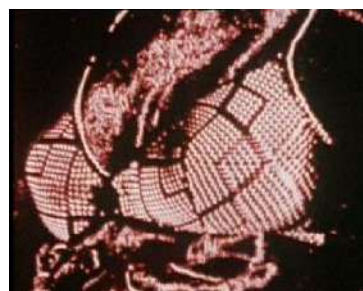
Ya en 1970, el número de *Dim, Dam, Dom* de mayo de ese año lleva ese juego dialéctico del primer plano y el desnudo a una nueva exposición estética. En la pieza *Negro sobre blanco, la ropa interior* (1970) la imagen en color y la presencia de mujeres racializadas entre sus protagonistas llevan el reportaje fotográfico de moda, una de las secciones más populares en la emisión de Daisy de Galard, a un nuevo estado. Tal y como se puede observar, el color se combina con la técnica del uso del negativo de las imágenes, potenciando así una atmósfera cálida y dinámica donde lo corpóreo adquiere un nuevo significado que sobrepasa lo meramente erótico.



(Min. 00:24:09).



(Min. 00:24:38).



(Min. 00:25:42).

Primeros planos de *Negro sobre blanco, la ropa interior* (De Galard, 1970).

²⁰ Del inglés original *Woody Woodpecker*, se trata de un dibujo animado creado en 1940 por Walter Lantz y Ben Hardaway.

En cuanto al gesto y a la actitud de las modelos que protagonizan este reportaje fotográfico, las miradas frontales y directas de las protagonistas (min. 00:24:09) contrastan con la sonrisa herética de aquellas que protagonizaban *Trajes de baño 66* o *La ropa interior de la cultura*. Una mirada que nos interpela entre los primeros planos de cuerpos en pleno movimiento que sobrepasan la sexualización de lo femenino. En relación a la parcialización de su cuerpo, la presencia en primer plano de nalgas (min. 00:24:09) o pechos (min. 00:25:42) adquiere una nueva significación en esa combinación dinámica del color y del uso del negativo, dotando a esa corporeidad un volumen simbólico que podría, de alguna manera, alejarla de la cosificación propia del discurso publicitario clásico.

Retomando la clasificación de las imágenes realizada de acuerdo a nuestro modelo de análisis propio, podríamos clasificar ese fotograma del primer plano del rostro como una «interpelación visual» en la que la modelo, cuyo cuerpo adquiere una presencia que supera lo meramente simbólico, confronta al espectador a través de su mirada. Esta ruptura de las distancias entre la protagonista de la pieza audiovisual y el espectador o espectadora se confirmaría en las posturas que adopta su figura a lo largo del reportaje fotográfico, potenciándose lo atlético por encima de lo erótico a través de las transposiciones de su cuerpo flexionado, aunque desnudo y mostrando lencería.

Frente a esa «interpelación visual», el rostro de Macha Méril en la escena de la cafetería se aproximaría más bien a una «imagen-objetiva», próxima a la «imagen-percepción» de Casetti, pues es el realizador en última instancia el que nos ofrece la perspectiva, tanto de su primer plano tomando café y leyendo como de ese plano medio en el que se interseca su mirada con las de las jóvenes del bar. Ahora bien, en esos primeros planos de la revista que hojea Charlotte, se estaría hablando de una «imagen-subjetiva», ya que es la percepción de Charlotte lo que nos permite acceder a dichas imágenes.

Volviendo al análisis de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, en este estado de «mediación» se trabajarán tres tipos de escenas que se determinan en espacios públicos, cerrados e interiores en los que, además, se dan de forma natural intercambios de carácter comercial y económico. En este punto, nos detendremos en esas escenas de las tiendas de ropa a las que va a comprar o simplemente visitar el personaje de Juliette, la cafetería a la que acude y donde es interpelada por un proxeneta y el centro de belleza donde habla con una de las trabajadoras. Es precisamente en compañía de esa mujer con quien acude Juliette a la casa de un periodista extranjero en el distrito XVI de París, quien les paga a cambio de servicios sexuales. Si bien este cuarto escenario no se da en un espacio público sino privado, el carácter comercial de la transacción económica que se realiza en ella nos permiten clasificarla como una especie de interludio entre ese estado de la «mediación» y el siguiente estado de «sublimación».



Dos dependientas en una de las tiendas que visita Juliette (min. 00:07:52) (Godard, 1967).



Una de las dependientas comenta a cámara su jornada (min. 00:16:22) (Godard, 1967).



Juliette (Marina Vlady) interpela fijamente a la cámara (min. 00:16:34). (Godard, 1967).



Primer plano muy cercano de Juliette, repetido con los otros personajes en diversas ocasiones del filme (min. 00:17:47). (Godard, 1967).

Durante estas visitas de Juliette a las tiendas de ropa se combinan planos generales con primeros planos del rostro en los que los personajes miran directamente al objetivo. Iniciándose con una panorámica general del establecimiento, la cámara sigue a Juliette, que entra y comienza a elegir indistintamente varias vestimentas. En ese momento, la cámara se para en dos de las dependientas, tomándolas en un plano medio en el que ambas aparecen de perfil (min. 00:07:52). A continuación, es el plano general el que vuelve a adentrarnos en el establecimiento, llevándonos directamente hacia una de las trabajadoras del local, quien comenta a cámara brevemente su planes de ocio para ese día (min 00:16:22).

Cabe decir que este tipo de interpelaciones de los personajes que pueblan los espacios públicos, interiores y privados en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* se vuelve una técnica habitual a lo largo de la película, repitiéndose tanto en la escena de la peluquería como en la penúltima conversación que mantiene el marido de Juliette con una de las clientes del bar. Matizando ligeramente el encuadre tras las declaraciones a cámara de la trabajadora, el plano general se mantiene para dar cabida a Juliette (min. 00:16:34). Ya en otra tienda, un plano general vuelve a situar a Juliette en el espacio, para posteriormente centrarse en el rostro de la protagonista y ofrecernos un primer plano cerrado de su rostro (min. 00:17:47).

Como se puede observar en ese plano general en el que Juliette nos mira rodeada de anuncios de moda y portadas de revistas (min 00:16:34), la publicidad juega un papel relevante en esta película de 1967, tal y como ya lo hacía en *Una mujer casada*. Una presencia que constituye en sí misma una parte determinante de ese lenguaje

audiovisual *godardiano* y que recoge la esencia de las obras de pensadores como Edgar Morin, Roland Barthes o la más actual Kristin Ross. En este punto, el estado de «mediación» adquiere a través del discurso publicitario un significado especial: a través de los anuncios, la «mediación» supera lo meramente diegético para constituirse como elemento central de la narración.



Primer plano de una ilustración propia del lenguaje plástico de los tebeos. (Min 00:11:08) (Godard, 1967).



Juliette y su marido conversan en el taller de él. (Min. 00:44:32) (Godard, 1967).

Muestra de ello son los sucesivos primeros planos de carteles en medio de ese espacio urbano de la periferia parisina, así como los primeros planos subjetivos que nos muestran lo que están leyendo las mujeres que aparecen en el filme. Presencia destacada tienen también las ilustraciones propias de los tebeos (min. 00:11:08) en los que prima la belleza femenina o ese nuevo modo de vida basado en el «sueño americano» y representado a través automóvil. En este punto, la automoción ocupa un lugar central en la trama de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, desde el sonido del tráfico en ese primer estado de «introducción», hasta el trabajo del marido de Juliette en un taller de reparación de vehículos (min. 00:44:32).

Este protagonismo del automóvil se podría interpretar dentro de la lógica de esa «ideología de consumo» que trabaja Kristin Ross en *Conduce más rápido, lava más blanco*. En ella, Ross recoge cómo el cine de Godard va cambiar su perspectiva sobre la cultura estadounidense, pasando de la plena admiración, en *Al final de la escapada* (1960); al descrédito a partir de filmes como *Weekend* (1967) o *Made in USA* (1967). Es precisamente a esta segunda línea interpretativa a la que se sumaría *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, en donde el automóvil pierde su carácter exclusivo para convertirse en un elemento más de la rutina francesa de la clase media, sin dejar de ser un elemento central de la trama.

En esta línea, el enfoque crítico con la sociedad de masas que mantiene Godard en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* deja entrever la fuerte politización que experimentará su cine a partir del Mayo del 68 francés y de su incursión experimental a través del grupo artístico Dziga Vertov (MacCabe, 2003). De hecho, el propio realizador reconocía en el número del 25 de octubre de 1966 de la emisión televisiva *Zoom* el carácter político que emanaba de la película protagonizada por Marina Vlady. Dentro de la sección «Los tiempos modernos», se ofrecía un debate entre Jean-Luc Godard y Jean

Saint-Geours en torno a la prostitución y a la drogadicción de los jóvenes. En relación a la primera cuestión, Godard, que en esos momentos se encuentra en plena producción de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, reflexionaba acerca de la mercantilización del cuerpo dentro de esa incipiente sociedad capitalista:

«Es un estado casi normal y es el tema de la película que estoy realizando, una película sobre la región parisina donde si yo he elegido hablar únicamente de la prostitución es porque me parece que en la región parisina de hoy en día vivimos todos, más o menos, en ese estado de prostitución (...) Una se puede prostituir a través del cuerpo pero también se puede prostituir a través del espíritu. No es un fenómeno individual, es un fenómeno colectivo y tres cuartas partes de las chicas hacen eso en París hoy en día».

(Godard, 1966: min. 00:21:24 - min. 00:23:23).

Esa normalización con la que Godard parece afrontar una cuestión como la prostitución ocasional de las mujeres parisinas se refleja igualmente en el planteamiento estético que se ofrece de esa realidad en el filme de 1967. Así, se observa en la escena de la cafetería a la que acude Marina Vlady como un proxeneta le propone trabajar para él, alegando que la calle se está poniendo peligrosa para trabajar en solitario. En ese espacio público e interior que es el bar, se vuelve a repetir el juego dialéctico del plano general que nos presenta la escena y el primer plano de los personajes que interpelan al objetivo.

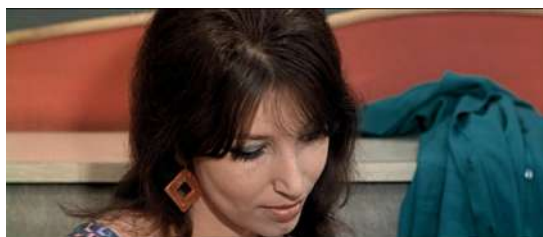


Plano general en el que Juliette comparte encuadre con otra mujer mientras revisa su agenda (min. 00:24:36) (Godard, 1967).

Tras pedir su bebida, Juliette se sienta en una de las mesas mientras la cámara registra la escena desde un plano general, construyendo un interesante encuadre en el que Juliette comparte protagonismo con otra de las mujeres que hojea una revista de moda mientras otro hombre lee un periódico (min. 00:24:36). Esta construcción triangular de los tres personajes que ocupan el plano, ciertamente similar al plano medio que nos presentaba a Charlotte con las jóvenes de la cafetería en *Una mujer casada*, se convierte en un cuadrilátero gracias al reflejo de una de las mujeres en el espejo de la sala, justo detrás del perfil de Juliette.



(Min. 00:25:00).



(Min. 00:25:13).



(Min. 00:25:30).



(Min. 00:25:40).



(Min. 00:26:17) .



(Min. 00:27:09).

Selección de 6 fotogramas que atestiguan el cruce de miradas en la primera escena de la cafetería de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Godard, 1967).

De ahí, Godard emplea el elemento del primer plano como catalizador de esa sinergia dialogante, configurando así un eje dual de miradas entre Juliette y la otra mujer (min. 00:25:00 y min. 00:25:13), intermediado por un primer plano subjetivo de la revista que lee una de ellas (min. 00:25:30). Un primer plano subjetivo que le sirve al realizador para recomenzar ese juego dialéctico que, esta vez, termina con la otra mujer devolviendo la mirada a Juliette (min. 00:25:40). Retomando el encuadre inicial, Godard reposiciona la cámara a la altura de la figura masculina, que se gira hacia Charlotte (min. 00:26:17). Es precisamente desde la subjetividad del hombre que Godard cierra este cuadrilátero visual, centrando el plano en un primer plano subjetivo del café que sostiene la figura masculina (min. 00:27:09).



(Min. 00:34:15).



(Min. 00:35:03).



(Min. 00:37:54).



(Min. 00:38:45).

Fotogramas analizados de la escena del salón de belleza en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (Min. 00:37:54) (Godard, 1967).

En el tercer espacio de lo privado, el salón de belleza al que acude Juliette, se vuelve a dar una vez más esta combinación dialéctica entre el plano general objetivo y la mirada directa de los personajes que transitan el encuadre, dándose esta última tanto a través del plano general como a través del primer plano. Ahora bien, en esta ocasión, la escena la abre un primer plano de la cabellera de la protagonista (min. 00:34:15), que nos dirige hacia un plano medio donde vemos a Juliette y a la mujer que le hace la manicura, mientras las oímos conversar acerca del último viaje de la protagonista a Rusia (min. 00:35:03).

Si bien en el intercambio de miradas en la cafetería la interacción entre las mujeres era meramente visual, en el salón de belleza ese espacio público adquiere un matiz intimista en esa conversación de carácter liviano que inician Juliette y la mujer que le hace la manicura, Marianne. Tal y como descubrimos posteriormente, entre las dos mujeres existe un vínculo afectivo que va más allá de lo profesional, ya que ambas acuden juntas a ese encuentro con el fotógrafo estadounidense que les paga para que lleven a cabo una *performance* erótica.

Una intimidad que ya se desvela en la luz tenue de ese plano medio y que contrasta con los otros planos que se toman en ese mismo espacio pero fuera de esa interacción. Tal es el caso de esa cliente que, enfocada en un primer plano de perfil, comenta su temor a ser atropellada al cruzar la calle (min. 00:37:54) o de esa otra trabajadora del local que, en un plano frontal, se presenta como una joven inquieta pero tranquila, que ama la literatura y «estudiar la vida de la gente» (min. 00:38:45-00:38:48). En los dos casos, la rutina vuelve a ser una marca compartida de los testimonios ofrecidos. Una muestra quizá del carácter antropológico de esta y otras obras de Godard, donde el componente sociológico juega una baza determinante (MacCabe, 2003).



(Min. 00:49:08).



(Min. 00:49:42).

Fotogramas de John Bogus, reportero estadounidense; y Marianne, amiga de Juliette. Min. 00:49:08) (Godard, 1967).

En cuarto lugar, la escena del encuentro erótico entre Juliette, su amiga Marianne (interpretada por Anny Duperey) y el periodista estadounidense (interpretado por Raoul Lévy) supondría una aproximación entre el estado de la «mediación» y el incipiente estado de «sublimación». Volviendo las máximas que definían los estados de nuestro modelo de estudio, cabe recordar que una de las características que determinaban al estado de «mediación» era la presencia de varios personajes, lo cuales convergen e interactúan en un espacio público. En cuanto a la «sublimación», este estado se define por la presencia de dos personajes que generan entre sí un alto grado de intimidad dentro de un espacio privado.

En este sentido, la escena erótica de Juliette y su amiga con el periodista, de nombre John Bogus, contiene elementos de ambos estados, por lo que se hace compleja determinarla en uno u otro bloque. Por un lado, la interacción que se da entre los personajes es más propia de la sublimación, así como el carácter privado del domicilio en el que se desarrolla la acción. Por otro lado, el hecho de que en dicha escena participen tres personajes sin un alto grado de complicidad entre ellos (más allá del vínculo sexual o erótico) nos aleja de lo «subliminal» y nos acerca a un escenario intermedio. A su vez, el hecho de que dicho encuentro se dé como resultado de una transacción económica de los cuerpos reduce sensiblemente la complicidad emocional de la escena a ojos de los espectadores. Una interacción, por lo tanto, no lo suficientemente vinculante para clasificarla dentro de ese estado de la «sublimación» que, como se ha precisado al inicio de este capítulo, se caracteriza por la implicación en dicha interacción de un fuerte vínculo afectivo.

La huella del discurso antropológico, presente a lo largo de la película, adquiere un acentuado matiz político en esta escena donde el *eros* del desnudo y el *voyeurismo* se conjugan con fotografías intercaladas de la guerra del Vietnam, que nos muestran a civiles sufriendo las consecuencias del *napalm*. Al igual que el fotógrafo que aparecía en esa piscina pública de *Una mujer casada*, la mirada masculina más explícita afronta el objetivo a través de ese primer plano frontal del fotógrafo estadounidense (min. 00:49:08). La presencia de la bandera de Estados Unidos, así como el albornoz colgado

con las características rayas rojas y blancas, refuerzan el carácter nacionalista de la escena, igualmente presente en las palabras del susodicho reportero:

«Mi nombre es John Bogus. Fui corresponsal de guerra en Saïgon para el *Arkansas Daily*. Me alimentaba de atrocidades, con toda la sangre vertida. Así que vine aquí para tomar algo de aire fresco. (...) Son bestias y estúpidos, allí. Una muerte en el Vietcong le cuesta un millón de dólares a los Estados Unidos. El Presidente Johnson se podría pagar veinte mil chicas como estas por el mismo precio²¹».

(Godard, 1967: min 00:49:04 - min. 00:49:50).

En esa declaración que le sirve a John Bogus de presentación, se destaca el peso de la visión de Godard sobre la prostitución. Tal y como afirmaba el realizador en la emisión de *Zoom* de 1966, más allá del cuestionamiento moral que implica la comercialización con el propio cuerpo, para Godard la mercantilización del sexo no sería más que la extensión alegórica de todo un sistema económico y social donde el individuo vive sometido a unas leyes de mercado que determinan sus acciones por encima de su propia voluntad.

Así, Juliette y su amiga se someten al deseo de John Bogus a cambio de una remuneración económica que les permita seguir sus hábitos de consumo. Durante esa presentación de Bogus, el espejo vuelve a ocupar un lugar determinante en el escenario, reflejando el cuerpo desnudo de la acompañante en un primer plano en el que su busto y rostro son enmarcados por las franjas rojas y blancas del albornoz y la cámara del reportero (min. 00:49:42). Una cámara que se duplica extradiegéticamente en los ojos del realizador que filma la escena, al igual que los cuerpos reflejados en el espejo.



Juliette y Marianne con el rostro cubierto (Min. 00:52:03) (Godard, 1967).



Primer plano de Juliette a oscuras (Min. 00:51:05) (Godard, 1967).

En la obra de Kristin Ross, se dedica unas páginas a reflexionar en torno de la ocupación francesa en Algeria y de cómo la modernización de la sociedad se reflejaba en los métodos de tortura elegidos por el Ejército francés. Entre otros, Ross destaca el testimonio de una mujer violada por soldados franceses con objetos domésticos como cepillos de dientes o una botella (Ross, 2006). De la misma manera, en *Dos o tres cosas*

²¹ Traducción del francés y del inglés (el texto original se recoge en ambos idiomas) al español por la autora.

que yo sé de ella, el reportero culmina su fantasía de ver a las dos mujeres pasearse desnudas con dos bolsas de plástico en las que puede leerse «Panam» y «TWA», dos reputadas compañías aéreas estadounidenses (min. 00:52:03). En este punto, es interesante como el devenir objeto de consumo se vuelve tácito en esos dos rostros tapados por objetos plastificados que representan el poder de mercado, y por ende político, de los Estados Unidos.

Apenas unos instantes antes, tiene lugar uno de los planos más llamativos de esta escena: un primer plano oscurecido del rostro de Juliette, del que apenas logramos atisbar su silueta (min 00:51:05). En él, Juliette se cuestiona hasta qué punto es un sujeto libre de presiones externas en esa pregunta que se hace a sí misma: «la espectadora de este espectáculo, soy yo?» (min. 00:50:59-00:51:01). Una reflexión que emite segundos antes de acceder con Marianne a taparse el rostro y seguir el juego indicado por el reportero, no sin antes exclamar interrogativamente «¿qué le pasa? ¿está loco?» (min. 00:51:07-00:51:11). Asumiendo lo cuestionable de las exigencias de John, Juliette parece no dudar en satisfacer ese deseo, basado en la pura observación. Una participación a la que la propia Juliette pone límites cuando John le sugiere que le acompañe con Marianne en la cama, afirmando un rotundo «eso no» (min. 00:54:04-00:54:06).



(Min. 00:01:11).



(Min. 00:16:29).



(Min. 00:17:16).

Fotogramas pertenecientes a *William Klein en los grandes almacenes* (Klein; Knapp, 1964).

A la hora de comparar estas imágenes extraídas de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* con *Les femmes...asussi*, es interesante cómo esos recurrentes primeros planos en los que los personajes declaran frontalmente a cámara sus aspiraciones, pensamientos o rutinas se asimilan con ciertos encuadres trabajados por el equipo de Éliane Victor en sus entrevistas. Concretamente, en el capítulo de 1964 *William Klein en los grandes almacenes*, la actriz Simone Signoret entrevista a una serie de mujeres que encuentra de paso en unos grandes almacenes parisinos, desde una madre que no sobrepasa la treintena a una septuagenaria que sigue trabajando en uno de los restaurantes del establecimiento.

Buscando guardar la proximidad con las entrevistadas, los directores de este capítulo, William Klein y Hubert Knapp, recurren a la combinación técnica del primer

plano y del plano general. Ahora bien, frente a la frontalidad de la cámara y presencia de la imagen fija en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, en *William Klein en los grandes almacenes* la cámara acompaña en todo momento a los personajes a través de *travellings* (min. 00:17:16) y de movimientos libres del encuadre, que dan como resultado primeros planos determinados por la mirada subjetiva de los realizadores y que conlleva ligeros picados o contrapicados subjetivos de la imagen. Ello no impide, no obstante, que el equipo directivo recurra a la frontalidad del primer plano como recurso técnico para presentar al personaje (min. 00:16:29).

Ya en 1968, el capítulo de *Odette y la prisión*, dirigido por Gérard Chouchan, comparte con *Dos o tres cosas que yo sé de ella* su interés por la influencia que ejercen las estructuras sociales sobre los individuos. En la pieza audiovisual de Chouchan, se presenta el caso de Odette, una madre soltera que acabó en prisión por haber tramitado cheques falsos que le permitieran alimentar a su hija y pagar el alquiler.



(Min. 00:04:36).



(Min. 00:04:41).



(Min. 00:05:45).



(Min. 00:23:04).

Odette y la prisión (Chouchan, 1968).

Si bien este capítulo de *Les femmes...aussi* está basado en una historia real, se presenta en forma de «docudrama» (Jost, 2001) en el que una actriz, Catherine Rethi, interpreta al personaje de Odette. Lo único que llegamos a presenciar de la auténtica Odette es su voz en *off* en ciertas escenas, así como su perfil de espaldas, o escorzo, en un campo-contracampo en el que dialoga con Catherine Rethi, la a quien sí podemos ver completamente en ese mismo plano (min. 00:04:41).

A través del relato de las vivencias de Odette, este episodio de *Les femmes...aussi* muestra la rutina del día a día de la protagonista en la cárcel. A partir del primer plano semi-subjetivo (min. 00:04:36), la cámara acompaña a Odette desde que amanece hasta que finaliza el día. Un seguimiento donde el uso del *travelling* permite al equipo de Éliane Victor recrear el ritmo repetitivo de la vida dentro de la prisión, recurriendo para ello a primeros planos de sus manos trabajando en los talleres o de sus piernas esperando en fila a la hora de la comida (min. 00:23:04).

En este sentido, en *Odette y la prisión* se presenta dos tipos de sujetos: uno individual, representado por su protagonista; y otro colectivo, representado por el

colectivo de las mujeres presas de esa cárcel. En relación a ese sujeto individual, resulta interesante señalar cómo se representa esa entrada de Odette en la cárcel, dónde a través de los controles médicos y de seguridad se va convirtiendo paulatinamente a la susodicha en una presa más. Así, se mide su altura (min. 00:05:45), se comprueba que no lleva objetos personales como fotografías y se le da una ropa de cama asignada a su celda. Un recorrido que se construye, una vez más, a través del primer plano. En cuanto a ese sujeto plural o colectivo, es interesante cómo la cámara prescinde del rostro de las presas y se centra únicamente en sus elementos corporales comunes y, en última instancia, en las acciones que estos ejecutan.

En el caso de *Dim, Dam, Dom*, se analizarán tres secciones de tres capítulos atendiendo a tres aspectos revisados en ese estado de la «mediación» en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*: la composición dialéctica del encuadre que combina el plano general con el primer plano; la feminización de la mirada masculina; y la presencia del lenguaje publicitario dentro de esta película.



(Min. 01:11:20).



(Min. 01:12:28).



(Min. 01:12:52).

Fotogramas de *Los mil y un albornoces* (De Galard, 1967).

Para trabajar esa conexión semántica entre el plano general y el primer plano de lo femenino se ha recurrido a la pieza audiovisual *Los mil y un albornoces*, emitida el 12 de noviembre de 1967. Se trata de un reportaje fotográfico de moda que conjuga el relato de *Las mil y una noches* con la natación como deporte de interiores para ese invierno. Rodándose dentro de una piscina pública, se juega con la dinámica del poder representada en la figura masculina que ordena a las modelos ejecutar las diferentes posturas mientras les pasa por las distintas partes de su anatomía un látigo (min 01:12:52).

En los tres fotogramas seleccionados, se observa cómo el primer plano del rostro de unas mujeres (min. 01:11:20) se aleja de la mirada frontal de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Lo que sí comparte la pieza de *Los mil y un albornoces* con la película de Godard es el uso del plano general (min 01:12:28) como elemento de conexión que sirve para situar la escena en un espacio físico en el que se dan una serie de interacciones entre los diversos personajes que la protagonizan.

Sin llegar a presenciarse directamente un desnudo, la parcialización del cuerpo femenino y la gestualidad de los rostros de las bañistas ayudan a configurar una atmósfera de lo corpóreo donde la identidad de las protagonistas se somete a la mirada masculina del deseo. Tal y como reconocía Teresa de Lauretis en *Alicia Ya no*, en la cosificación de lo femenino juega un papel tan relevante elementos como la iluminación, el vestuario o la posición de la cámara como la posición de la mujer, cuya carga erótica no sería tanto una cualidad intrínseca a su corporeidad como subjetiva del portador de la mirada (De Lauretis, 1987).

En relación a la presencia de la cámara del reportero estadounidense en esa cuarta escena analizada, resulta interesante pensar hasta qué punto esa posición de observador intra-diegético que ocupa John Bogus determina el «sometimiento»²² de Juliette y Marianne. Si retomamos esa escena de la piscina en *Una mujer casada*, vemos que la figura del fotógrafo ya se encontraba presente en esa escena de 1964. En ambas escenas, el fotógrafo se lee desde la mirada masculina y nos regala una visión intra-diegética de la edificación de lo femenino. A diferencia de en *Una mujer casada*, donde el fotógrafo apenas tiene presencia visual, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* la interacción de John Bogus es plena, tanto visualmente, en ese primer plano interpelativo; como narrativamente, a través de su voz en *off* que guía gran parte de la escena.



(Min. 00:50:49).



(Min. 00:51:19).



(Min. 00:51:55).

Fotogramas de *Los chicos de la portada* (De Galard, 1968).

Para analizar con mayor profundidad esta presencia de la cámara dentro del diégesis, se ha recurrido al número de *Dim, Dam, Dom* del 14 de enero de 1968, tomando como referencia la pieza audiovisual de *Los chicos de la portada*. En ella, vemos cómo ese rol masculino del fotógrafo pasa a la mujer, siendo un varón quién hace esta vez de modelo. En esa inversión de roles, la figura masculina adopta una actitud ciertamente pasional pero que no deja de ser pasiva, tal y como se observa en ese plano general en el que la vemos a ella sobre el cuerpo de él (min. 00: 51:55) o en ese otro primer plano en el que él se incorpora levemente (min. 00:51:19). Frente a la actitud del modelo, el plano

²² El término de «sometimiento» fue inicialmente acuñado por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar* (1975).

contrapicado cerrado del rostro de la mujer con la cámara parece ensalzar desde la acción el rol de la mujer creadora (min. 00:50:49).



(Min. 00:11:59).



(Min. 00:12:12).



(Min. 00:12:57).

Fotogramas de *Arts Déco: América, América* (De Galard, 1970).

En tercer lugar, se ha seleccionado la pieza audiovisual de *Arts Déco: América, América*, emitida el 4 de septiembre de 1970. En ella, se hace un repaso del discurso publicitario en Francia, que se inicia a finales del siglo XIX con la figura del Alfons Mucha y finaliza en los años sesenta, con la influencia de la cultura estadounidense y, por ende, de Hollywood. Una de las características llamativas de esta pieza audiovisual es su estética, que recuerda a la de los tebeos de la época. A través de esa plasticidad del lenguaje, la pieza adquiere una cierta tonalidad *naïf*, potenciada por la presencia de colores pastel.

Entre las diferentes imágenes que nos ofrece esta pieza de 1970, cabría destacar los primeros planos de la mirada femenina (min 00:11:59) que recuerdan al encuadre con el que *Les femmes...aussi* nos mostraba a la protagonista de *Yanick*, ¿*independencia o soledad?*. A su vez, la referencia al discurso publicitario desemboca en ocasiones en fotogramas donde un anuncio de tabaco referencia a su vez a otro anuncio (min. 00:12:12). Finalmente, uno de los últimos planos de *Arts Déco: América, América* nos introduce en la boca de una mujer, de la que emergen flores (min. 00:12:57).

Tras haber comparado paralelamente el análisis de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* con los fragmentos recogidos de *Les femmes...aussi* y *Dim, Dam, Dom*, se procede a continuación a clasificar brevemente las imágenes más destacadas de acuerdo al modelo de estudio configurado expresamente para la presente investigación. Así, la mirada fija de Juliette a cámara superaría ese primer plano frontal del rostro femenino en *Las mil y una bañistas*. No obstante, el tono aséptico de su voz y el carácter observacional que define a la escena en la que se encuadra se alejarían de la intensidad emocional que se asociaría, en principio, a esa «interpelación visual». En este sentido, el primer plano en el que Juliette, las dependientas de la tienda de ropa o su amiga Marianne hablan a cámara se acercaría más a la «imagen-objetiva», ya que a pesar de su tono interpelativo no deja de ser una comunicación directa con el realizador, quien observa y registra dicha imagen.

Sin embargo, el primer plano de Juliette hablando a cámara en la oscuridad del domicilio del reportero estadounidense sí se podría considerar un ejemplo de «interpelación visual». En él, primaría más un matiz emocional, potenciado por el ambiente cálido de la escena y el nivel de intimidad generado por la evolución del personaje a lo largo de la narración. Ahora bien, ante la compleja diferenciación entre «interpelación visual» y «imagen-objetiva» conviene recordar que la «interpelación visual» propiamente dicha sería aquella vinculada a la «imagen-afección» de Gilles Deleuze. En este sentido, la «interpelación visual» y la «interpelación simbólica» irían más allá de lo meramente técnico, adentrándose de lleno en el campo de lo ontológico. Si bien la mirada frontal de Juliette en la escena de la *boutique* «interpela» técnicamente la mirada del espectador, es en ese otro primer plano de la casa de John Bogus donde la mirada a cámara adquiere un matiz intimista que la podría acercar al carácter simbólico de la «afección» de Deleuze.

Tercer estado: «sublimación».

«Lo que ellos quieren, es tener un coche para ir a la orilla del mar. Simplemente, no tendrán carreteras para ir hasta la orilla del mar y cuando ellos estén en la orilla del mar, apenas tendrán este mar; el mar es lo más libre que existe y sin embargo ni tendrán ni siquiera el derecho a bañarse en el mar, pues hay que ser millonario hoy en día para tener una punta del mar exclusivamente para uno mismo²³».

(Godard, 1971:14).

Tal y como atestiguan las palabras de Jean-Luc Godard, una de las características que va a marcar a las protagonistas de *Una mujer casada* y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* es la búsqueda constante de una realidad inalcanzable. Dentro de su diferencia social, siendo Charlotte es una mujer burguesa que reside en el centro parisino y Juliette una mujer de la periferia, ambas viven coaccionadas por un «sistema dominante», (recuperando las palabras de Comolli y Narboni de su manifiesto «Cine/Ideología/ Crítica» de 1969) que determina el devenir de su existencia más allá de su voluntad. Por un lado, Charlotte acaba sacrificando su idilio con Robert con el fin de asegurar la estabilidad económica y social que le aporta su matrimonio²⁴. Por otro lado, la última escena de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* nos muestran a una Juliette que acepta con

²³ Traducción del francés original al español por la autora.

²⁴ Si bien en el filme de *Una mujer casada* el final de la relación entre Charlotte y Robert no se muestra de forma rotunda, las últimas palabras de Charlotte, «sí, se acabó» (min. 01:35:00), sirven como una aclaración subjetiva de ese final.

desidia esa vida matrimonial que la condena a explotar su cuerpo a cambio de subsistir en el periferia parisina (min. 01:22:16).



Último plano de *Una mujer casada* (min. 01:35:00) (Godard, 1964).



Plano medio de Juliette y su marido (min. 01:22:16) (Godard, 1967).

En el caso de *Una mujer casada*, el estado de «sublimación» tiene lugar en el último encuentro que mantienen la protagonista y su amante en un hotel cercano al aeropuerto, minutos antes de que él se vaya a Marsella para interpretar la obra de teatro *Berenice* (Racine, 1670). Tras una visita a su ginecólogo, Charlotte descubre que está embarazada y comienza a sentirse abrumada por el hecho de no saber a ciencia cierta quién es el padre. En este momento, el juicio subjetivo de la sociedad se plasma en primeros planos de carteles, donde «Éve» («Eva»), símbolo del pecado en la tradición judeocristiana, se transforma en «rève» («soñar»). Carteles que nos indican el peso social de ese acto que está a punto de cometer Charlotte: encontrarse con su amante en el hotel, antes de su partida. Minutos después, vemos una señal de «danger» («peligro») que, al cerrarse el encuadre, deviene en un «ange» («angel»).



Primer plano del cartel que ve Charlotte desde el taxi (Min. 01:17:17) (Godard, 1964).



Acortamiento de otro cartel con la señal de peligro (Min. 01:17:20) (Godard, 1964).

En este punto, es interesante señalar esta combinación de elementos técnicos como la aproximación de la cámara con la realidad simbólica que representa en última instancia ese «cuerpo social». Así, la propia urbe teje su mensaje subliminal acerca de las acciones de la protagonista, vinculándose en esos primeros planos del paisaje urbano la presión social con el mito de la «mujer fatal» (Eva) y la «mujer ángel». Recopilando nuestro análisis del mito femenino plasmado en el marco teórico de la presente tesis, esa

señal de peligro que Charlotte vislumbra mientras va hacia el aeropuerto podría interpretarse como una muestra de cómo el sistema político y económico condujo a la mujer al espacio doméstico, determinando así la aparición de la «mujer ángel» (Bornay, 1990).

Un peligro que también podría ser interpretado desde un enfoque más pragmático, haciendo referencia al riesgo que implica para la protagonista esa relación pasional con su amante, que la lleva a tomar diferentes taxis para no ser vista por los detectives privados que contrata su marido. En este sentido, el idilio de Charlotte estaría poniendo en jaque su matrimonio, y con ello su posición social y económica. Un enfoque que concordaría con esa crítica que Laura Mulvey realizaba en «Reflexión acerca de «Placer visual y cine narrativo» inspirada en *Duelo al Sol* de King Vidor (1946)», en la que la teórica reflexiona en torno a la función del matrimonio en el esquema narrativo del cuento clásico de Vladimir Propp:

«Según el modelo del cuento en Propp, un importante aspecto de su fin narrativo es el «matrimonio», una función llevada a cabo por la «princesa» o su equivalente. Esta es la única función que es sexualmente específica, la cual conectaría esencialmente con el sexo del héroe y la disponibilidad de este para casarse²⁵».

(Mulvey, 1981:14).

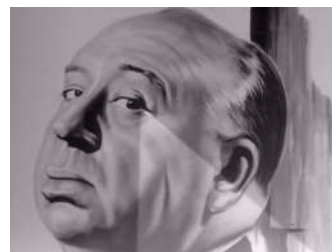
Ya en el aeropuerto, la cámara sigue los pasos de Charlotte, combinando el recurso técnico del *travelling* con primeros planos de su rostro, ataviado con gafas de sol y esquivo (min. 01:17:39). Una vez más, Godard retoma ese juego poético de los primeros planos de la protagonista con los signos y símbolos de peligro con los que se va topando. Una instrumentalización subjetiva del lenguaje urbano fruto, quizá, de la urgencia del realizador para grabar las escenas, debido al escaso tiempo de rodaje del que disponía. No obstante, esta técnica desvela igualmente el interés de Godard por los diferentes elementos que conforman la ciudad moderna.



Primer plano de Charlotte tras las gafas de sol (min. 01:17:39) (Godard, 1964).



Primer plano de las escaleras mecánicas (min. 01:17:58) (Godard, 1964).



Primer plano del cartel de Hitchcock (min. 01:18:25) (Godard, 1964).

²⁵ Traducido del inglés original al español por la autora. Hilando las palabras de Mulvey a la narrativa de *Una mujer casada*, en esa aventura que Charlotte mantiene con el actor se estaría jugando no solo la estabilidad económica que le aporta su matrimonio, sino su lugar en la sociedad.

Así, los botones del ascensor o las indicaciones de unas escaleras mecánicas se convierten en indicios alerta para la protagonista: tal es el caso de esas escaleras mecánicas donde puede leerse «*arrêt d'urgence*» («parada de urgencia»), minutos antes del reencuentro (min. 01:17:58). Una cautela que la lleva a reunirse con su amante en una sala de cine próxima al aeropuerto. Antes de acceder a esa sala de cine, un primer plano de un cartel con la efigie de Alfred Hitchcock nos indica a modo de guiño *metadiscursivo* el carácter furtivo del encuentro (min. 01:18:25). Cabe decir que este tipo de referencias cinematográficas están presentes en la filmografía de Godard desde su primer largometraje, *Al final de la escapada*, en el que Jean-Paul Belmondo imita la estética y actitud de Humphrey Bogart (Esquenazi, 2004).

En este sentido, cabría interpretar ese primer plano de la figura de Hitchcock con los *inserts* textuales que Godard introduce en la narración desde que Charlotte toma ese primer taxi hasta que se encuentra con Robert, su amante. Como recuerda Molly Haskell en su obra *De la reverencia a la violación*, en el cine de Hitchcock los personajes femeninos son sometidos a una coacción violenta que buscaría castigar, entre otros aspectos, la libertad sexual que las define.

«Para Hitchcock (...) la rubia es reprobable no por lo que hace sino por lo que representa: amor, sexo, confianza. Ella debe ser castigada, su complacencia destrozada; y para ello, él envía a sus heroínas a insoportables pruebas, largos viajes a través del terror en los cuales ellas podrán ser violadas, invadidas por pájaros o asesinadas. La trama en sí misma se convierte en un mecanismo para destruir su gélida bondad intrínseca, su desprendimiento emocional²⁶».

(Haskell, 1974: 349).

Siguiendo a uno de sus referentes cinematográficos, Godard podría estar haciendo un guiño a ese castigo simbólico de la sexualidad femenina. Así, Charlotte es presentada como una madre, es decir, un «ángel»; pero también como una nueva «Eva» que trasgrede los límites de la moral en esa relación extra-matrimonial con Robert. En este caso, lo que convertiría en reprobable al personaje de Macha Méril no sería tanto lo que ella representa, tal y como sostiene Haskell en relación a Hitchcock; sino sus actos. Un cuestionamiento que el realizador francófono traslada a la sociedad francesa en esos continuos primeros planos de la ciudad de París, en los que el propio mobiliario urbano le insta a Charlotte que replantee su conducta.

²⁶ Traducido del inglés original al español por la autora.



Primer plano de la pantalla de cine (min. 01:19:01) (Godard, 1964).



Primer plano de Charlotte (min. 01:19:16) (Godard, 1964).



Primer plano de Robert (min. 01:19:55) (Godard, 1964).

Una vez que Charlotte accede al interior de la sala de cine, la presencia de la pantalla en blanco y el inicio del filme recuperar a su vez la fascinación de Godard por las particularidades técnicas y estéticas de ese espacio. Recogiendo el testimonio de Jacques Aumont en *Límites de la ficción*, la presencia de la pantalla cinematográfica como un elemento más de la narrativa audiovisual (min. 01:19:01) replantea el lugar de la espectadora, duplicada en los ojos de Macha Méril, quién mira en ese primer plano subjetivo a su amante (min. 01:19:55), mientras ella misma es encuadrada en un primer plano de su rostro (min. 01:19:16). Tras esos primeros planos del rostro de Charlotte, la pantalla *intra-diegética* comulga con la *extra-diegética* y nos ofrece el inicio de *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1956), que nos acerca a los campos de concentración nazis doce años después de la Segunda Guerra Mundial.



Plano general de Charlotte (min. 01:20:51) (Godard, 1964).



Plano general de Robert (min. 01:21:09) (Godard, 1964).



Primer plano de los dos amantes (min. 01:21:25) (Godard, 1964).

Después de ese primer encuentro, Robert y Charlotte se dirigen hacia esa habitación de hotel en el que poder tener por fin ese encuentro erótico. En un seguimiento paralelo de sus trayectorias encuadrado en un plano general, la cámara se recrea en las artimañas que los dos amantes llevan a cabo para evitar ser descubiertos, desde las miradas furtivas de ella (min. 01:20:51) hasta los acercamientos paulatinos de él (min. 01:21:09). Una vez dentro de la habitación, el primer plano recobra protagonismo sobre el plano general (min. 01:21:25), en un giro hacia lo corpóreo que recuerda a la estructura audiovisual de esa escena de presentación en la casa de Robert. Así, del estado de la «introducción» en el domicilio (espacio privado) parisino (pero urbano) pasaríamos a la intimidad del hotel, un espacio privado donde la voz en *off* de una de las

trabajadoras del aeropuerto anunciando la salida del vuelo de Robert nos recuerda la inminencia de su partida y, con ella, del fin del romance.

Cabe decir que la similitud estructural de ese último encuentro en la «sublimación» con la presentación de Charlotte en el estado de «introducción» se da tanto en la composición visual de la escena, recurriendo a primeros planos fijos del rostro y del cuerpo fragmentado de Charlotte; como en la composición sonora, a través de la repetición de la misma pieza de Beethoven²⁷, el cuarteto nº Op. 59 nº 3. Este paralelismo visual y sonoro entre el estado de «introducción» y el estado de «sublimación» determinan la estructura circular de esta película en la que se propone una disección de esa sociedad parisina más privilegiada y de una de las mujeres que la habitan, Charlotte.



Primer plano cenital de las manos de los amantes (min. 01: 21:40) (Godard, 1964).



Primer plano de la mano de Robert bajo el vestido de Charlotte (min. 01:22:09) (Godard, 1964).



Primer plano de la mirada de Charlotte (min. 01:22:16) (Godard, 1964).

Retomando esa última escena de la pareja, es interesante el énfasis que se pone en la higiene, en ese primer plano casi cenital de Robert y Charlotte lavándose las manos y que dura casi veinte segundos (min. 01:21:40). Tras él, lo siguiente que vemos es un primer plano cercando el cuerpo de Charlotte mientras la mano de Robert se introduce levemente debajo del vestido, rozando la parte inferior del muslo (min. 01:22:09). Un encuadre en el que la identidad de cada uno de ellos parece desaparecer con sus rostros, eliminados de la imagen. Tras ese acercamiento carnal, la cámara se posiciona a la altura de sus ojos. La intimidad generada por la proximidad del objetivo la interrumpe la mirada frontal de Charlotte, mientras su compañero cierra los ojos (min. 01:22:16).



Primer plano del torso de Charlotte (min. 01:22:34) (Godard, 1964).



Primer plano de los dos amantes (min. 01:22:43) (Godard, 1964).



Primer plano de los dos amantes (min. 01:22:56) (Godard, 1964).

²⁷ La fascinación de Beethoven queda reflejada en el paisaje sonoro de gran parte de su producción cinematográfica, desde *Al final de la escapada* (1960) hasta *Nombre: Carmen* (1983) (Bergala, 1999).

Tras ese primer plano de los dos amantes, la música deja de sonar por un instante mientras oímos la voz de Charlotte, que nos dice: «encontrar una solución, todos los hombres son iguales» (min. 01:22:30 - min. 01:22:32). Mientras, la cámara se posa sobre su cuerpo, que es desvestido poco a poco por la figura masculina (min. 01:22:34). Segundos después, dos primeros planos nos muestran los dos rostros de los amantes en un encuadre muy similar, protagonizado por el rostro de perfil de ella, que ocupa la parte derecha; y el de él, otro que nos mira frontalmente. Buscando el mayor acercamiento con los personajes, el encuadre se cierra al máximo, limitándose a mostrar en el primer caso la boca de ella y el ojo de él (min. 01:22:43) y en el segundo caso, la boca de él y el ojo de ella (min. 01:22:56). Se trata de una interesante sintonización de esa relación, en la que vemos cómo el vínculo entre ambos se distancia por la posición de los rostros, que imposibilitan la comunicación directa entre ellos.

En el plano general que sigue a estas imágenes, la incertidumbre que reflejaba esa suerte de monólogo interior de Charlotte sale a la luz, preguntándole a su amante si estaría dispuesto a querer a un hijo aunque no fuese suyo. En este sentido, las dudas de Charlotte respecto a su relación con Robert llegan a su punto álgido en esta escena. Ante la partida de su amante por un breve periodo de tiempo, la protagonista reflexiona acerca del futuro de esa relación. Si bien la incertidumbre mostrada por los dos amantes dificulta conocer a ciencia cierta qué pasará entre ellos tras la vuelta de Robert, lo que sí parece quedarle claro a la espectadora es que ese vínculo afectivo está experimentando un punto de inflexión en este último estado de la «sublimación» de la narración.



Primer plano de Robert y Charlotte (min. 01:31:56) (Godard, 1964).



Primer plano de las piernas de Charlotte (min. 01:32:28) (Godard, 1964).



La mano de Charlotte sobre la mano de Robert (min. 01:34:53) (Godard, 1964).

Una realidad que se confirma en esas últimas palabras de Charlotte en las que afirma con rotundidad «sí, se acabó» (min. 01:34:56- 01:35:59) y que parece adelantarse en ese primer plano fijo y frontal del marido de Charlotte, que se cuela entre los fotogramas de ese último encuentro de los amantes. En él, vemos cómo el uso del primer plano crea interesantes paralelismos en la segmentación del cuerpo de Charlotte entre ese último estado de la «sublimación» y en el estado de la «introducción». Si bien en algunos primeros planos se rompe la frontalidad característica de esa presentación de Charlotte

al inicio de la película (min. 01:31:56), la fragmentación de su cuerpo desnudo en primer plano recupera el tono objetivo de la «introducción» (min. 01:32:28).

El paralelismo visual se intensifica en los últimos planos del filme, recuperándose ese primer plano del inicio con las dos manos de los amantes entrelazadas, con la diferencia de que en esta ocasión, es la mano de Charlotte la que se superpone a la de Robert (min. 01:34:53). Ahora bien, mientras que en ese inicio Robert agarraba con fuerza la muñeca de Charlotte, en esta clausura filmica la mano de ella no llega a cerrarse con la misma determinación en la muñeca de su amante, limitándose a tocarlo. Tras comunicar que se tiene que ir, la mano de Robert abandona paulatinamente el plano, dejando la mano de Charlotte ocupando todo el encuadre, al igual que en ese primer plano del filme.

A la hora de vincular estos encuadres con los de las emisiones analizadas, comenzaremos con dos ejemplos de *Les femmes... aussi: Mi bella preocupación* (1965) y *Seis biberones para Valérie* (1966). Dos capítulos que reflejan dos de las principales cualidades que se le requerían a las mujeres burguesas de los sesenta como Charlotte: conservarse siempre bella y ser una esposa cautelosa y paciente. El objetivo de este análisis en paralelo es demostrar hasta qué punto la *representación* de lo femenino en *Una mujer casada* se aproxima a los estereotipos de género.



(Min. 00:00:54) (Benamou, 1965).



(Min. 00:14:40) (Benamou, 1965).



(Min. 00:22:26) (Benamou, 1965).

Primeros planos de *Mi bella preocupación*
(Benamou, 1965)

En el caso de *Mi bella preocupación* (1965), este capítulo de *Les femmes...aussi* se centra en la obsesión de la sociedad francesa de los años sesenta por el mito de la eterna juventud y la conservación de la belleza como máxima de la feminidad. Para ello, toma como referencia la evolución de los mitos a través de personajes históricos ilustres como Cleopatra o Nefertiti, llegando hasta el nacimiento del cine y cuestionando el rol que representarían personajes como Theda Bara o Marilyn Monroe.

Más allá de la cuestión teórica, el reportaje de Roger Benamou visita los salones de belleza de la mano de una mujer anónima, para comprobar hasta qué punto las pelucas y el maquillaje conforman una máscara difícil de identificar. Tal y como se observa en ese plano medio en el que se muestra el antes y el después del paso por el

salón de belleza (min. 00:14:40), la preocupación por la higiene y el cuidado personal que mencionaba Kristin Ross (Ross, 2006) alcanza otro nivel con estos centros estéticos. Una máscara igualmente determinada en la industria del cine a través de la iluminación y la fotografía (min. 00:22:26). Buscando el paralelismo estético con *Una mujer casada*, ese primer plano del inicio (min. 00:00:54) muestra la segmentación de ese cuerpo femenino no tanto desde el fetichismo erótico sino desde la complacencia del deseo masculino.



(Min. 00:25:09).



(Min. 00:31:20).

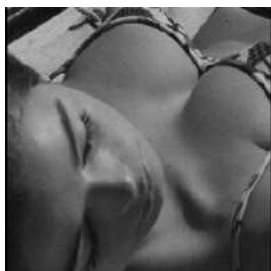


(Min. 00:31:48).

Seis biberones para Valérie (Labro, 1966).

La otra cara de la feminidad establecida la muestra el episodio de *Seis biberones para Valérie*, emitida en 1966 y dirigida por Philippe Labro. En ella, se narra la historia de una madre primeriza con una posición acomodada que ha decidido dejar de trabajar para dedicarse en exclusiva a los cuidados de su hija Valérie. En este reportaje, se narra su día a día, desde que se levanta para darle el primer biberón a su hija hasta la llegada de su marido al atardecer. En ese relato de lo rutinario, el uso del primer plano posibilita la construcción de un diálogo visual entre la madre y su hija, a la vez que refleja en planos frontales del rostro de la madre (min 00:25:09) el cansancio y la apatía de una rutina que la recluye en el hogar, salvo por las contadas salidas para realizar las compras semanales. Un primer plano que abandona hacia el final al personaje femenino para mostrarnos la llegada del marido desde la visión subjetiva masculina (min. 00:31:20). Un primer plano de las manos de ambos (min. 00:31:48) nos muestra el vínculo de lo familiar.

En este sentido, *Seis biberones para Valérie* muestra la otra realidad de la crianza. Si bien esos últimos planos del reportaje nos muestran esa imagen pletórica de la unidad familiar, la primera parte del reportaje recoge el hastío maternal ante la imposición de los cuidados y la imposibilidad de salir del hogar. Emitido dos años más tarde del controvertido estreno de *Una mujer casada*, ambos productos audiovisuales compartirían su capacidad de mostrar la otra cara de esa «mística de la feminidad» de Betty Friedan a la francesa que habría llegado desde Estados Unidos a través de los medios de masas.



(Min. 00:16:42).



(Min. 00:16:45).



(Min. 00:16:48).



(Min. 00:17:51).

Fragmentos de *Marcelle Ségál
responde* (De Galard, 1967).

En cuanto al programa televisivo *Dim, Dam, Dom*, en el número del 28 de julio de 1967 cabría destacar una pieza que conjuga el género de la entrevista con el del docudrama, denominada *Marcelle Ségál responde*. En ella, se parte de una breve entrevista a Marcelle Ségál, quien se encargaría de gestionar el correo de las lectoras, ofreciéndoles consejos al respecto. En una de ellas, una mujer joven le explica que mantiene una relación abierta con un hombre por el que lo ha dejado todo. Mientras que su pareja continúa viéndose con otras mujeres, ella afirma que solo tiene encuentros con él. Este vínculo, en el que él fija los límites y ella se adapta a sus exigencias, se contrapone al expuesto en *Una mujer casada*, en el que es la figura femenina la que en principio tendría el control sobre la relación con Robert. No obstante, la sumisión a su marido, que la llega a vigilar con guardaespaldas, nos demuestra que ambas actitudes femeninas son muestra de la desigualdad de la mujer dentro de la sociedad.

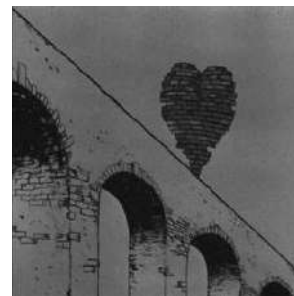
En relación a las cualidades técnicas y estéticas de los fotogramas seleccionados, cabe destacar la persistencia de la cosificación de la actriz vuelve a destacar lo erótico de su corporeidad por encima de su condición como individuo (min. 00:16:42). Una sexualización quizá justificada por el equipo de *Dim, Dam, Dom* por el hecho de que el papel que representa la actriz es el de la amante de la pareja de la joven. Frente a esa feminidad sexualizada, la protagonista aparece en ese primer plano frontal, comunicando directamente al objetivo con su mirada (min. 00:16:48). De ella también se muestran sus manos, entrelazadas con las de su pareja en ese primer plano (min. 00:16:45) que recuerda al de las manos de Charlotte y Robert en *Una mujer casada*. Un vínculo que se acaba de forjar en ese primer plano del rostro de ambos (min. 00:17:51), similar a ese primer plano cerrado de Robert y Charlotte.



(Min. 00:28:41).



(Min. 00:28:46).



(Min. 00:29:10).

Fragmentos de *Marie Mathématique*
(Forest, 1966).

El segundo caso que se presenta de *Dim, Dam, Dom* en relación a ese tercer estado de «sublimación» en *Una mujer casada* corresponde a las viñetas animadas de *Marie Mathématique*, personaje creado por Jean-Claude Forest para el equipo de Daisy de Galard. En el episodio del número del 25 de febrero de 1966, la protagonista se enfrenta a una suerte de monstruo incorpóreo que quiere destruir la ciudad tras ser rechazado por ella. Más allá del relato a modo de ficción infantil, lo que llama la atención es la similitud de Marie con la «*chic-fille*» de Edgar Morin (1972), pues ambas presentan una fisionomía delgada y una cierta actitud *naïf*.

Junto a su particular estética futurista, el carácter infantil de Marie se combina con un cierto gesto herético, tal y como se observa en esa imagen en la que la vemos con la visita dirigida a fuera de plano y rodeada de la flora de esa utopía en la que habita (min. 00:28:41). Interesante es también esa otra imagen en la que ese ser moldeable y fantasmagórico se le declara, volviéndose contra él y espetándole que «no, no hay que amarme» (min. 00:28:46). Tras el rechazo, ese ser toma la forma de un corazón y se precipita sobre un puente (min. 00:29:10).

Pese a las diferencias entre esta ficción ilustrada y la película de Jean-Luc Godard, ambas producciones culturales guardan algunas particularidades en común, especialmente en lo que respecta al estado de la «sublimación». Esto es, en ambas narraciones el impulso romántico o sentimental adquiere un matiz lo suficientemente determinante como para influir en la toma de decisiones de las Robert y Charlotte, pero también de ese ser inanimado que habita el territorio de *Marie Mathématique*.



(Min. 00:41:41).



(Min. 00:42:11)



(Min. 00:44:15).

Primeros planos pertenecientes a *Sade y la belleza* (De Galard, 1966).

El tercer caso de *Dim, Dam, Dom* que se empleará para comparar con el estado de la «sublimación» en *Una mujer casada* pertenece al número del 28 de octubre de 1966. Bajo el nombre de *Sade y la belleza*, este breve «docudrama» toma como referencia la obra del Marqués de Sade *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) y la adapta al escenario de un centro de belleza parisino donde se realizan tratamientos corporales que incluyen desde duchas a presión hasta masajes. Mientras escuchamos a una voz en *off* femenina que va leyendo las partes de Justine, se intercalan dos tipos de imágenes en primer plano: la de un rostro femenino ataviado de diversas máscaras venecianas y la del cuerpo de una mujer joven que prueba en su piel los diferentes tratamientos.

En relación a esta segunda categoría de planos, es interesante ver cómo se establece una suerte de paralelismo entre el juego sádico de la novela y ese escenario donde los tratamientos de belleza son descritos como nuevas máquinas de tortura. Si bien esa interpretación de los códigos normativos de belleza como un método de dominación y sometimiento del cuerpo de la mujer se podría leer en clave feminista, la sonrisa y el rostro complaciente que intercalan a esos primeros planos del cuerpo parecen decir lo contrario.

En relación con la película de Godard, los primeros planos de las manos y de la espalda de la joven cuando le aplican la ducha a presión sobre su espalda (min. 00:41:41) recuerda levemente a esos planos que fracturan y exponen el cuerpo de Macha Méril en ese último encuentro con su amante. A su vez, el primer plano de la mano sobre el cuello mojado (min. 00:42:11) recuerda igualmente a ese fotograma de *Una mujer casada* del estado de «introducción» en el que Charlotte se tocaba su propia espalda. Un intento quizás de tomar contacto con su propia corporeidad más allá de la mirada masculina que la cosifica. Esta necesidad de afrontar el deseo masculino se ve con fuerza en el primer plano de la boca de la joven que grita (min. 00:44:15). Ahora bien, bajo esa apariencia de amenaza y resistencia del cuerpo femenino, lo que se intuye tras esta pieza de 1966 es la asunción del relato de Sartre desde la subjetividad femenina.

A la hora de analizar los fragmentos analizados de *Una mujer casada* pertenecientes al estado de la «sublimación» de acuerdo a las categorías establecidas en nuestro modelo de estudio, se observa la prevalencia de tres tipos de imágenes: la «imagen-objetiva», la «imagen-subjetiva» y la «interpelación visual». En primer lugar, la «imagen-objetiva» correspondería a aquellos primeros planos donde la mirada de la cámara coincidía con la del realizador, ofreciéndonos un primer plano de la pareja fuera de toda subjetividad. En segundo lugar, podríamos definir como «imagen-subjetiva» aquellos primeros planos en los que el cuerpo desnudo de Charlotte es mostrado más desde la mirada masculina de Kaplan, es decir, desde la mirada de Robert. En tercer lugar, cabría distinguir igualmente la presencia de la «interpelación visual» dentro de esa escena última en el hotel del aeropuerto.

Como se ha explicado anteriormente, lo que define a la «interpelación visual» no es solamente la confrontación directa de la mirada del personaje, sino también la carga simbólica presente en dicha mirada, que nos aproxima a la concupiscencia del primer plano en la «imagen-afección» de Gilles Deleuze. En esta línea, la mirada directa de Charlotte al objetivo en ese primer plano íntimo de la pareja (min. 01:22:16) no solo rompe la distancia entre lo diegético y lo extra-diegético, sino que contiene en sí misma una potente carga emocional: el saberse infractora del deseo al engañar a su marido con Robert.

Una transgresión finalmente revocada al final, en esa mano que se aleja paulatinamente de escena (min. 01:35:00). Es precisamente en ese gesto final el que nos permite entender que la elevación simbólica planteada (desde ese inicial estado de «introducción» hasta la «sublimación») no tiene por qué implicar necesariamente un cierre narrativo perfecto al estilo del relato clásico en el cuento de Vladimir Propp. En este caso, como en otros, la incertidumbre respecto al futuro de la relación entre Charlotte y Robert plantea simbólicamente lo imperfecto de esa sociedad de masas donde los individuos jugarían a creerse más libres de lo que en realidad son.

Respecto al análisis del estado de la «sublimación» en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, la unidad familiar se presenta como uno de los elementos centrales de la narración. Tras la vuelta a casa, Juliette se reencuentra con su marido y sus hijos, reproduciéndose en planos generales y medios escenas típicas de la vida familiar. En este sentido, el uso del primer plano, abundante en el estado de «introducción» y de «mediación», se vuelve una herramienta sutil en este tercer y último estado.

A su vez, Godard recurre a un interesante uso del plano general para presentar ese ambiente íntimo del hogar en el estado de la «sublimación» (min. 01:12:36). En él, vemos cómo emerge el rostro de Juliette, que ocupa el primer tercio inferior de la imagen. Sin llegar a poder considerarla como un ejemplo del uso del primer plano, la mirada frontal de Juliette otorga al personaje un espacio protagonista dentro de la configuración estética de dicha imagen. Una confrontación visual que recuerda

levemente al uso del primer plano en el estado de «introducción» de la misma película, protagonizado igualmente por ese paisaje urbano monocromo del nuevas construcciones de hormigón. Partiendo de ese plano general, la cámara inicia una panorámica en torno a ese espacio periférico, dando una vuelta de 360 grados y volviendo al mismo lugar de origen. A través de este mecanismo técnico, el rostro de Juliette se asienta en ese espacio del que ella es la única protagonista, a excepción del jolgorio infantil que se oye de vez en cuando y de los cláxones de los automóviles.



Plano general de la periferia parisina con el rostro de Juliette (min. 01:12:36) (Godard, 1967).

Sin perder de vista la cámara, Juliette se expresa en torno a las particularidades del rostro, siguiendo ese tono aséptico característico de los diálogos en este filme. Así, inicia un monólogo acerca de la expresión del rostro, cuestionándose hasta qué punto esta es independiente de quien la determina o es su portador quien la define en última instancia:

«Estamos tentados a decir: yo veo simplemente un rostro con una expresión particular. Pero...eso no quiere decir que sea una expresión extraordinaria...ni que usted vaya a intentar describirla. Quizá, tenemos ganas de decir: es esto, es aquello. Ella se parece a Natacha de Tchekov o más bien a la hermana de Nanouk de Flaherty. Pero, sería más justo decir: no podemos describirlo con palabras...Sin embargo me parece que la expresión de mi rostro debe representar algo... Algo que pueda estar separado del dibujo general²⁸».

(Vlady, 1967: min. 01:11:39- min. 01:12:44).

Una reflexión que parece guardar un cierto paralelismo con la descripción del «afecto» en Deleuze²⁹ pero que también recuerda a la reflexión de Roland Barthes en torno a la configuración de la máscara y el rostro en Greta Garbo: «ella es siempre ella misma, lleva sin fingir bajo su corona o sus tejidos inferiores, el mismo rostro de nieve y de soledad» (Barthes, 1957:76). Es decir, para Barthes, la configuración del gesto en Garbo es inseparable a su identidad, a su «rostreidad» (Deleuze, 2012). Una asunción de la

²⁸ Traducido del francés original al español por la autora.

²⁹ Tal y como se recoge en *La imagen-movimiento*, el «afecto» vendría a ser el «conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos» (Deleuze, 2012:132).

máscara que de la que parece dudar el personaje de Marina Vlady o, en última instancia, Godard. En este sentido, la separación entre el gesto y el rostro que lo contiene podría deberse a la influencia del estructuralismo en esta y otras obras del realizador a lo largo de los años sesenta.



Insert de la puerta de un comercio (min. 01:13:19) (Godard, 1967).



Plano general del marido de Juliette (min. 01:13:29) (Godard, 1967).



Primer plano de un rostro anónimo (min. 01:13:45) (Godard, 1967).



Primer plano de un rostro anónimo (min. 01:13:54) (Godard, 1967).

Tras la panorámica, se presenta varios *inserts* en los que podemos leer inscripciones como «entrada libre» (min. 01:13:19) o «se vende aquí» (min. 01:13:54), combinados con primeros planos de las vigas de los edificios en construcción de la periferia o de ese plano general en el que vemos la cabeza de perfil del marido de Juliette, Robert (min. 01:13:29). Tanto ese plano del marido inmerso en esa pared que aglutina varias capas de carteles publicitarios como ese plano de Juliette rodeada de los grandes inmuebles de la periferia parisina (min. 01:12:36) presentan un encuadre similar: el de un sujeto cuya identidad se ve reducida ante la presencia abrumadora de esa «ideología de consumo» (Ross, 2006) en sus vidas. A su vez, el uso intensivo de *inserts* que hacen alusión al grafismo urbano no es solo característico de esta escena sino que prevalece a lo largo de todo la película. Un guiño, quizá, a esa evolución del lenguaje publicitario a lo largo del siglo XX, desde la cartelería de Alfons Mucha a las tipografías unificadas que marcan el día a día de la vida moderna, condicionando el consumo de quienes viven en ella.



Plano contrapicado de la familia (Min. 01:14:07) (Godard, 1967).



Plano medio de Juliette y su hijo (min. 01:15:12) (Godard, 1967).

De ese exterior urbano se pasa a un espacio intermedio como es la escalera del inmueble en el que vive Juliette con su familia. Este primer contacto con el espacio familiar propiamente dicho es también una aproximación previa a ese estado de la «sublimación», que en el caso de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* estaría vinculado a lo doméstico, dentro de lo social. En la escena que nos ocupa, vemos cómo un plano medio contrapicado nos muestra al hijo sentado en las escaleras mientras la puerta del ascensor se abre y salen sus padres (min. 01:14:07). El padre vuelve a bajar y la cámara centra el encuadre en torno la figura de la madre y del hijo, Christophe, que lee en alto un fragmento del texto que ha preparado para el colegio (min. 01:15:12).

El texto que declama Christophe lleva por título *La camaradería*. En él, el pequeño explica cómo son sus relaciones con sus compañeras de clase. En este sentido, Christophe distingue entre aquellas compañeras agradables con las que se puede hablar de aquellas otras que le llevan la contraria, de las que opina que «en esos casos, la camaradería no es posible» (min. 01:15:09 - min. 01:15:12). Una distinción de trato que recuerda a esa duplicidad arquetípica recogida en *Una mujer casada* y reflejada igualmente en el marco teórico de la presente investigación. Así, para Christophe las únicas mujeres con las que puede entablar un vínculo son aquellas que no le cuestionan en demasía.



Plano medio de Juliette con sus hijos (min. 01:15:35) (Godard, 1967).



Primer plano del hijo disparando a cámara (min. 01:16:33) (Godard, 1967).

Pese a su temprana edad, el comportamiento de Christophe recoge ya ciertos caracteres propios de lo masculino, que lo llevarían a normalizar la violencia hacia las mujeres como parte del juego. Así, vemos cómo hace el ademán de disparar contra su madre y su hermana (min. 01:15:35). En ese plano medio, vemos cómo la distribución de los personajes (la hija, el hijo y Juliette) se disponen formando una estructura triangular

cuyo centro ocupa Christophe. Un protagonismo que se asienta en ese primer plano donde el hijo apunta directamente a cámara dos veces con su metralleta de juguete. Un disparo directo al objetivo que se produce tanto a nivel del campo visual como sonoro, oyéndose de fondo el sonido de disparos consecutivos (min. 01:16:33).



Plano medio de Juliette (min. 01:16:53) (Godard, 1967).



Plano medio de Juliette y su marido (min. 01:17:18) (Godard, 1967).

Ya en casa, Juliette deposita las compras en la alacena de la cocina, encuadrada por un plano medio y delimitada a su derecha por un calendario del año 1966 y un reloj (min. 01:16:53). Mientras prepara la cena, mantiene en voz alta una conversación con su marido sobre el devenir de sus existencias:

«El marido de Juliette, Robert: - ¡hemos llegado!.

Juliette: - ¿A dónde?.

Robert: - A nuestra casa.

Juliette: - Y después. ¿Qué vamos a hacer?.

Robert: - Dormir. ¿Qué te pasa?.

Juliette: - ¿Y después?.

Robert: - Nos despertaremos.

Juliette: ¿Y después?.

Robert: Lo mismo. Volveremos a empezar... Trabajaremos. Comeremos.

Juliette: ¿Y después?.

Robert: No lo sé... Morir³⁰».

(Montsoret³¹; Vlady, 1967: min. 01:16:58 - min. 01:17:30).

Este diálogo de cadencia repetitiva parece adoptar la misma monocromía rutinaria que envuelve ese espacio urbano en el que habita Juliette. Una sociedad dominada por la «ideología de consumo» que parecería anular todo rasgo identitario de quiénes la conforman. Una apatía vital presente en el tono aséptico de sus protagonistas y en la ausencia de emociones destacables en sus rostros, que se interpelan mutuamente sin apenas emoción, como en ese plano medio de la pareja en la cocina (min. 01:17:18). En ese «volveremos a empezar» el marido de Juliette parece estar revelando ese

³⁰ Traducción del francés original al español por la autora.

³¹ Montsoret (Roger Montsoret) es el nombre del actor que da vida a Robert, el marido de Juliette.

sometimiento asumido al ciclo continuo de producción y consumo impuesto en la sociedad occidental tras la Revolución Industrial³².



Plano medio de Juliette con su hijo (min. 01:17:56) (Godard, 1967).



Plano medio de Juliette en la cama (min. 01:20:42) (Godard, 1967).

Tras ese interludio en la cocina, Juliette acuesta a sus dos hijos. En un plano medio, vemos cómo Christophe, ya en pijama, salta en la cama minutos después de acostarse, contrarrestando su jolgorio con el cansancio y apatía que emanan del rostro de Juliette (min. 01:17:56). Una actitud que persiste en ese otro plano medio del dormitorio desde el que Juliette nos observa (min. 01:20:42). En él, un lienzo protagonizado por una mano que estrangula a un ser anónimo acompañada a Juliette. En el siguiente fotograma, vemos cómo Juliette y su marido, ya en la cama, se miran fijamente por unos segundos sin decirse nada (min. 01:22:14). En sus expresiones faciales, se repite esa vacuidad ya recogida en la escena de la cocina: dos rostros que entrecruzan sus miradas sin lograr apenas transmitir alguna otra emoción que no sea el hastío vital producido por la vida moderna.



Plano medio de Juliette con su marido (min. 01:22:14) (Godard, 1967).



Primer plano de un cigarro encendido en la oscuridad (min. 01:22:50) (Godard, 1967).

Tras el intercambio de miradas, Juliette retoma la lectura y Robert saca un paquete de tabaco. En la siguiente escena, destaca un primer plano frontal de cigarro consumiéndose en la oscuridad (min. 01:22:50), como un guiño a ese cigarro que ambos se habrían encendido en la escena anterior. Este primer plano supone, quizá, uno de los ejemplos más claros de «interpelación simbólica» que se recogen en *Dos o tres cosas*

³² Tal y como recogen autoras como Anne-Marie Sohn, la influencia de los modos de producción capitalistas comenzarían a hacerse notar en los roles de género desde finales del siglo XIX (Sohn, 1993), popularizándose el «menú burgués, consistente en entrada, carne con legumbres, ensalada y postre» (Sohn, 1993:125) en torno a los años treinta.

que yo sé de ella. Tal y como se ha recordado previamente, lo que caracterizaría a la «interpelación visual» sería el contenido simbólico de aquello que cámara enfoca en un primer plano. En este sentido, la fuerza visual del cigarro que se consume lentamente, contrarrestando las distintas tonalidades rojizas del tabaco encendido con el fondo en negro, podría considerarse como una alegoría visual de la vida de Juliette y Robert, que se consume lentamente. Una suposición que adquiere sentido al contextualizarla con esa voz en *off* del narrador (el propio Godard) que afirma:

«Escucho la publicidad desde mi transistor... Gracias a Esso, voy tranquilo por la carretera del sueño y me olvido de lo demás. Olvido Hiroshima..., olvido Auschwitz..., olvido Budapest..., olvido Vietnam..., olvido el SMIG³³..., olvido la crisis de la vivienda..., olvido el hambre en India³⁴».

(Godard, 1967: min. 01:22:48 - min. 01:22:58).



Primer plano de la fotografía de una pareja (min. 01:23:06) (Godard, 1967).



Plano general que representa la arquitectura urbana con productos de consumo doméstico. (min. 01:23:20) (Godard, 1967).

Tras esa breve reflexión de la voz narradora acerca del poder evasivo de los medios de comunicación, la cámara nos posiciona a la altura de una fotografía de una pareja bajo un paquete con la inscripción «Hollywood» (min. 01:23:06). El paralelismo que conforma la imagen entre la pareja como símbolo de felicidad y la referencia a la industria cinematográfica estadounidense encajaría con el análisis del amor romántico que plantean autores como Edgar Morin o Kristin Ross, que defienden el uso estratégico de la pareja heterosexual como máxima vital en la sociedad de masas. Un ideal potencialmente transmitido a través del discurso cinematográfico hegemónico.

Desde ese primer plano de la fotografía, el encuadre se abre, dejando a la vista una recreación de la periferia parisina con embalajes de productos domésticos (min. 01:23:20). En ese último plano general, se configura la metáfora visual de esa urbe periférica edificada gracias a la sociedad de consumo que la sostiene.

³³ Siglas francesas para «*Salaire Minimum Interprofessionnel Garanti*», traducido al español como «Salario Mínimo Interprofesional Garantizado».

³⁴ Traducción del francés original al español por la autora.

A la hora de establecer un hilo comparativo entre las imágenes que componen ese estado de la «sublimación» en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* y las emisiones televisivas analizadas, se ha decidido en este caso optar por aquellas que mejor reflejen el peso de la familia nuclear dentro de la sociedad, así como de las interacciones generadas dentro de ese vínculo social. En primer lugar, analizaremos dos emisiones de *Les femmes...aussi: De madre a hija* (1965) y *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* (1967).



(Min. 00:14:03).



(Min. 00:24:39).



(Min. 00:31:31).

Fragmentos de la pieza *De madre a hija* (Casta, 1965).

Bajo la dirección de Ange Casta, *De madre a hija* (1965) es un documental que se encuentra entre lo observacional e intervencionista³⁵. En él, se presenta el día a día de una familia minera del norte de Francia a través de cuatro de los seis miembros que la componen: la bisabuela, la abuela, la madre y la hija. Si bien estas cuatro mujeres ocupan un importante lugar en la narración, es en Alina, la madre, en quien se centra principalmente esta pieza audiovisual. Alejada del ambiente urbano que se describe en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el único recurso económico de la familia es el salario del marido, minero de profesión. En este caso, la colaboración entre Alina y su madre parece agilizar las acumulativas tareas domésticas, sin poder impedir ese vacío vital que parece sumir a la protagonista, quien intenta evadirse buscando conversación con las vecinas o acudiendo al bar del pueblo de vez en cuando.

Retomando esa infantilización de la mujer que destacaba Antoine de Baecque en *Los años 68: El momento de la protesta*³⁶, cabe destacar la presencia de muñecas de juguete, las cuales cobran peso en los primeros planos iniciales que nos introducen en el hogar de Alina. Tal es el caso de ese primer plano en el que Alina traslada una mirada entristecida a cámara (min. 00:14:03). Un gesto de resignación que no se alegraría mucho del tono aséptico que caracteriza al personaje de Juliette en la película de Godard de 1967. En otro de los momentos del documental, vemos cómo la cámara se aproxima

³⁵ Entendemos que la pieza de Casta es parcialmente intervencionista ya que es el propio equipo de producción el que decide invitar a Alina y a su familia a descubrir el mar por primera vez, buscando las reacciones encontradas de cada una de las mujeres que la integran.

³⁶ Concretamente, nos referimos al capítulo de «Cuerpos modernos: hijas y nietas de la *Nouvelle Vague*» (De Baecque, 2000), una de las obras recogidas en el marco teórico de nuestra investigación.

al rostro de Alina, captando sus lágrimas mientras confiesa que su único deseo es que su hija pueda tener una vida mejor (min. 00:24:39).

Tras esos instantes de intimidad, el equipo de producción invita a Alina y a su familia a pasar un día en la playa. Una experiencia que es recogida a través de planos generales donde Alina, sus hijos y su marido se muestran ociosos y despreocupados. En uno de ellos, los vemos jugando en la arena y enterrando en ella a la madre (min. 00:31:31). La presencia del juego de playa de la pequeña y la actitud de los dos hijos recuerdan en cierta manera al encuadre de algunos de los anuncios publicitarios de la época. Unas imágenes que parecen distanciarse de la precariedad en la que viven su día a día.



(Min.00:20:00).



(Min. 00:44:22).



(Min. 00:48:57).

Primeros planos de *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* (Goretta, 1967).

Emitido en 1967 y dirigido por Claude Goretta, *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* es un documental de carácter observacional que narra el día a día en la periferia parisina de Micheline, madre de seis hijos. En un inicio, este episodio fue concebido como un diálogo entre una madre de familia numerosa dedicada únicamente al cuidado de sus hijos y una mujer con una profesión liberal y a la vez madre que se ve obligada a conciliar su vida laboral con la familiar. Tras convivir con Micheline y los suyos durante varias semanas, el equipo decide dejar a un lado la estructura inicial del documental y centrarse exclusivamente en la familia obrera de la avenida de Jonquilles³⁷.

Si bien el documental de Goretta cuenta igualmente con la participación del marido de Micheline, es en ella donde recae en gran medida el protagonismo. Durante varias semanas, el equipo de *Les femmes...aussi* acompaña a Micheline en sus tareas diarias, que van desde llevar los niños al colegio hasta gestionar los escasos recursos económicos de los que dispone la familia. Una precariedad de la que se hace cargo este documental, mostrándonos a la protagonista que se ve obligada a seguir trabajando a pesar de alcanzar los 39 grados de fiebre.

³⁷ Tal y como recoge Éliane Victor en su obra ensayística *Les femmes...aussi*, la propia Françoise Mallet-Joris reconocía al inicio de *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* el peso simbólico del caso de Micheline, que les conducía a dejar a un lado ese diálogo previamente diseñado entre dos mujeres (Victor, 1973).

Entrando ya en los aspectos puramente técnicos y estéticos, el uso primordial que Goretta hace del primer plano se diferencia de la dialéctica de plano general y primer plano utilizada por Godard. En el caso de Goretta, la cercanía del objetivo se hace efectiva sobrepasando el encuadre y aproximándose al rostro de la protagonista a través de la cámara en mano. A través de esta técnica, el gesto de Micheline se vuelve vivo frente al hieratismo presente en el rostro de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Así, la cámara logra registrar un amplio abanico de emociones, que van desde la satisfacción de haber encontrado un botón nuevo para hilarlo a la camisa de uno de sus hijos (min. 00:20:00); hasta una suerte de enfado y cansancio acumulado por un trabajo doméstico que no acaba nunca (min. 00:44:22).

Ya al final del documental, tiene lugar una emotiva escena en la que Micheline, en la compañía de sus seis hijos, enciende la radio y comienza un baile con cada uno de ellos, un juego sonoro y visual donde los rayos de luz que se cuelan por la ventana ayudan a crear una atmósfera intimista donde la infancia es una de las protagonistas. La pieza termina con Micheline bailando con uno de ellos en el regazo mientras le canta melosamente al oído (min. 00:48:57). Así, la radio, junto con la televisión, confirman el peso de esa sociedad mediática en el día a día de esta familia. Una compañía que, para Micheline, es esencial, ya que le permite conectar con una realidad exterior que le es inaccesible de otro modo.



(Min. 00:30:24).



(Min. 00:33:31).



(Min. 00:34:20).

Primeros planos de una boda tradicional en
Matrimonios en Robinson (De Galard, 1966).

En relación a las piezas audiovisuales seleccionadas de *Dim, Dam, Dom*, se ha escogido un criterio similar al de *Les femmes...aussi*: la familia nuclear como centro neurálgico de la sociedad francesa de los años sesenta. El primer caso seleccionado es el correspondiente al número del 29 de abril de 1966. Se trata de un breve pieza audiovisual de carácter documental que se introduce en los convites de las bodas de parejas jóvenes. Bajo el nombre de *Matrimonios en Robinson*, en ella se muestran momentos tradicionales y simbólicos como el baile nupcial o el brindis.

A través del primer plano, se recogen instantes como el beso cauto de los dos novios (min. 00:30:24), en el que la pareja se aproxima desde una cierta distancia,

evitando un clímax íntimo. En otro de los primeros planos, el objetivo capta la mirada de la novia (min. 00:33:31), que nos interpela en un gesto reflexivo y contenido, mientras escuchamos en voz en *off* sus inseguridades de recién casada. Ya al final, un plano general de la pareja en el baile nupcial nos dirige hacia un primer plano de las manos entrelazadas del marido y la mujer, destacando en la mano de él el anillo de casados (min. 00:34:20).



(Min. 00:43:44).



(Min. 00:43:54).



(Min. 00:44:08).

Fotogramas del reportaje fotográfico de moda
Ella y él (De Galard, 1969).

En el número del 31 de octubre de 1969 encontramos la pieza *Ella y él*, un reportaje fotográfico de moda que gira en torno a la idea de la pareja y la seducción. En él, se distingue la figura masculina, que se presenta siempre de pie; y la figura femenina, que adopta la vestimenta vaquera de su compañero y se arrodilla a sus pies en varias ocasiones (min. 00:43:54). En este punto, el hecho de que sea ella, y no él, la que adapta sus modos de vestir a los códigos masculinos, parece darnos ciertos indicios de la relación de dependencia entre mujeres y hombres que se desprendía de este tipo de narraciones audiovisuales.

La composición neutral de la imagen, con ese fondo oscuro y opaco, acentúan el protagonismo de la pareja como centro visual y narrativo. En ese encuadre ciertamente aséptico, el rol masculino parece adoptar ese rol de guía y maestro que recogía Jules Michelet en su obra *La mujer* (1860), en la que condicionaba a la mujer al rol de pupila de su compañero varón. Así, la presencia masculina guía a la femenina en esta pieza de apenas cinco minutos de *Dim, Dam Dom*.

La relación entre ambos se demuestra igualmente en el gesto. Frente a la mirada seria y altiva del hombre, la mujer adopta una actitud que podríamos llegar a calificar de infantil, con los ojos entornados y sin llegar a dirigirse directamente a su compañero (min. 00:43:44). En este punto, el primer plano de ella (min. 00:44:08) nos muestra un rostro alejado del hieratismo de Juliette pero igualmente complaciente, asumiendo su rol en esa relación.



(Min. 00:04:21).



(Min. 00:04:34).



(Min. 00:05:59).

Fotogramas del reportaje fotográfico *Una comida en el campo* (De Galard, 1970).

En el número del 6 de abril de 1970, se recoge una pieza audiovisual que conjuga los códigos de la telenovela con los del reportaje fotográfico. Bajo el nombre de *Una comida de campo*, narra las aproximaciones románticas entre un grupo de jóvenes en un ambiente campestre. Con una vestimenta que recuerda a principios del siglo XX, la estética y la atmósfera agreste dotan a esta pieza audiovisual de un cierto romanticismo. Respecto al uso de la técnica, destacan los planos medios como recurso para encuadrar a las parejas que lo protagonizan. Un acercamiento que roza lo erótico en ciertas escenas en las que los amantes se encuentran tumbados (min 00:04:34); alejándose de lo carnal en otros planos medios, donde prima el afecto sin connotaciones sexuales (min. 00:05:59). En cuanto al primer plano, cabría destacar una de las imágenes iniciales de la pieza, que nos muestra el rostro interpelativo de una de las protagonistas (min. 00:04:21).

A la hora de clasificar las principales imágenes correspondientes al estado de la «sublimación» en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, contando igualmente con el contexto televisivo analizado, se distinguen en esencia tres categorías: la «imagen-objetiva», la «interpelación visual» y la «interpelación simbólica». En el primer caso, la «imagen-objetiva» se traduce en planos medios que nos muestran la cotidianidad familiar desde el punto de vista del realizador. Un encuadre que sirve a su vez para dar una visión objetiva de la familia nuclear como epicentro de la sociedad de masas (Ross, 2006). En el segundo, caso, hablamos de «interpelación visual» en el caso del hijo de Juliette, que mira a cámara mientras dispara su arma de juguete (min. 01:16:33). En el tercer caso, la «interpelación simbólica» más clara sería la de ese cigarro que se consume en primer plano (01:22:50). Este último plano del cigarro constituiría uno de los ejemplos más potentes de «interpelación simbólica» por lo que representa dentro del marco narrativo: de acuerdo al discurso ideológico que subyace en la película, el decrecimiento de ese cigarro simboliza el decrecimiento de los valores de una sociedad dominada por la «ideología de consumo» (Ross, 2006).

5.3. ANÁLISIS DEL «CUERPO MORAL».

Primer estado: «introducción».

«Al valorar el detalle, Rohmer nos parece, más allá de la distinción discutible de Sokourov, un cineasta absoluto, completo. (...) Ahora bien, el detalle, ya que jamás es impuesto en su universo, sino propuesto, es una invitación hecha al espectador para redistribuir el abanico del filme a partir de cada fragmento. El detalle, lejos de reducir el alcance y el reto del filme, exige desplazar la atención, origen de la apertura de la obra. (...) El detalle, lejos de convocar una fuerza centrípeta, participa de una dinámica centrífuga, retomando los elementos de análisis a los cuales ha recurrido Rohmer. El detalle no es este cuerpo en exceso, innecesario, sino al contrario, pues es esencial en la totalidad del filme¹».

(Caminade de Schuytter, 2011: 35).

Si bien el primer plano no es una de las técnicas preferidas por Éric Rohmer, es el detalle el que nos conecta directamente con la abstracción que nos aporta ese primer plano, que en ciertas ocasiones deviene en «afecto» según los términos de Deleuze, desligándose del marco e introduciéndonos en otra realidad (Deleuze, 2012). Según Violaine Caminade de Schuytter, es precisamente en el detalle donde radica la información clave del cine de Rohmer. En este sentido, el valor simbólico que caracterizaría al primer plano se podría encontrar eventualmente en el plano general a través de esa mínima referencia visual que constituye la diferencia en la narración de Éric Rohmer.

Retomando nuestro modelo de estudio, este primer estado de «introducción» se daría en espacios naturales y abiertos. En el caso de los dos filmes seleccionados por su vinculación con el «cuerpo moral», la naturaleza se muestra también a través de elementos vinculados con lo acuático, desde el mar Mediterráneo en *La coleccionista* (1967) hasta el lago en *La rodilla de Claire* (1970). Ahora bien, fuera de ese paralelismo, el espacio natural en el que se determinan ambas narraciones difiere en cada caso. Por un lado, en *La coleccionista* predomina un ambiente distendido, donde destaca la terraza y jardines de la casa donde veranean los protagonistas, junto con la casa del coleccionista, igualmente solitaria. Por otro lado, en *La rodilla de Claire* sigue primando esa soledad, si bien en este caso el campo del mediterráneo francés es sustituido por las montañas de los Alpes suizos en un ambiente más familiar y concurrido.

¹Traducido del francés original al español por la autora.

En el caso de *La collectionnista*, película que analizaremos en primer lugar a través de los tres estados, se presenta a un personaje femenino, Haydée, siguiendo un esquema ciertamente similar al empleado por Godard en el «cuerpo social». La presentación de Haydée se realiza dentro de un primer «prólogo» a través un *travelling* en plano general al que suceden una concatenación de primeros planos de su cuerpo. A la presentación de Haydée la suceden la de Daniel, que comparte encuadre con un experto en arte; y la de Adrien, a quién vemos acompañado de su pareja y otra mujer días antes de marcharse a casa de Rodolphe, donde pasa sus vacaciones junto con Haydée y Daniel.



Presentación del título de la película (min. 00:00:08) (Rohmer, 1967).



Fotograma con los nombres de los actores y actriz principales (min. 00:00:15) (Rohmer, 1967).

Antes de iniciar el análisis de esta «introducción» del personaje femenino, cabe prestar atención a la presentación de la película en sí misma. Tal y como se observa en el fotograma captado (min. 00:00:08), junto al título de *La collectionnista* aparece reflejado el número ordinal que le corresponde dentro de la serie cinematográfica de *Cuentos Morales*, ocupando el cuarto lugar tras *La panadera de Manceau*, *La carrera se Suzanne* y *Mi noche con Maud*.

A su vez, en los títulos de crédito que anteceden a la película, vemos cómo se indica la autoría compartida de los diálogos de los actores que dan vida a los personajes centrales de la narración, cuyos nombres reales coinciden con los de sus *alter ego* en el caso de Haydée Politoff, que da vida al personaje femenino central; y de Daniel Pommereulle, que interpreta a Daniel, con quien comparte una carrera como artista plástico² (min. 00:00:15). Por su parte, el actor Patrick Bauchau daría vida al personaje de Adrien.

Esta simbiosis relativa entre el intérprete y el personaje es bastante usual en el cine de Éric Rohmer, en el que las actrices menos conocidas dan su nombre al personaje al que dan vida en la pantalla. En este sentido, conviene retomar la declaraciones de Rohmer en la entrevista que concede a André Labarthe en 1994, en la que el realizador confesaba su necesidad de buscar a intérpretes capaces de aportar tanto a sus personajes

² En 1967, año del estreno de *La collectionnista*, Daniel Pommereulle ya habría participado en exposiciones como *El anti-proceso III* (1961) o *Los objetores* (1965).

como su propio guión, involucrándolos directamente en la configuración inicial de la narración, a través de la tonalidad de su voz o el gesto otorgado al personaje (Rohmer, 1994). Una creación en dual donde la dicción del intérprete es esencial, evitándose la falta de claridad que Rohmer acusa a ciertos diálogos del cine contemporáneo.



Plano general de Haydée (min. 00:00:44) (Rohmer, 1967).



Plano medio de Haydée (min. 00:10:29) (Rohmer, 1967).



Haydée en el balcón a su llegada (min. 00:19:51) (Rohmer, 1967).

El carácter exclusivo del prólogo de Haydée, que antecede al de sus compañeros, marca el carácter determinante de este personaje femenino en la trama. Minutos después de esa escena inicial en la que se expone el cuerpo fragmentado de Haydée tras un plano general (min 00:00:04), tiene lugar una segunda presentación. En ella, se encuadra a la actriz dentro de una de las ventanas de la casa de Rodolphe (min. 00:19:51). En esta ocasión, aparece acompañada de otro joven, siendo la mirada *intradiegética* de Adrien la que nos ofrece esta imagen en un plano general que se desplaza levemente hacia un plano medio. Esta segunda presentación de Haydée no sería más que la culminación de ese primer encuentro previo entre ella y Adrien, quién la descubre en la cama con un amante en la casa de Rodolphe (min. 00:10:29).

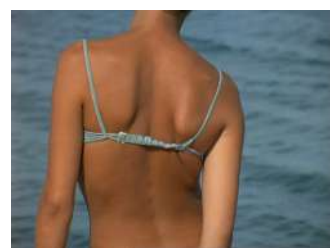
Si bien en el primer caso es la mirada del narrador omnisciente la que nos aproxima al cuerpo segmentado de Haydée, en el segundo caso es la mirada subjetiva de Adrien la que nos ofrece esa perspectiva de Haydée. Así bien, estaríamos hablando en el primer caso de una «imagen-objetiva», pues la mirada hacia Haydée proviene exclusivamente del objetivo de la cámara; y en el segundo caso de una «imagen-subjetiva», siendo Adrien en última instancia el portador de esa mirada hacia Haydée.



(Min. 00:01:17).



(Min. 00:01:22).



(Min. 00:01:24).

Iniciación a la presentación de Haydée en el prólogo (Rohmer, 1967).

Adentrándonos ya en ese primer «prólogo», el *travelling* en plano general con el que se abre la secuencia se traduce en un primer plano de sus pies, que caminan aceleradamente por la orilla. Una distancia de proximidad que vuelve a retroceder a un plano medio del rostro, que evita la confrontación directa con el objetivo y mira hacia un punto indeterminado de la parte inferior del plano (min 00:01:17). Si bien la mirada esquiva de Haydée nos impide ver con claridad su expresión facial, se advierte en su actitud corporal y gestual una cierta languidez y apatía. Una actitud apática que se vuelve visible en los primeros planos que fragmentan el cuerpo de Haydée mientras ella permanece inmóvil. Sin aproximarse en demasía, la cámara se desplaza desde su torso hasta su tronco, enmarcando sus pechos en un encuadre siempre fijo (min 00:01:22). El siguiente plano desvela la espalda desnuda de Haydée, quién levanta levemente el hombro izquierdo (min. 00:01:24).



(Min. 00:01:30).



(Min. 00:01:32).



(Min. 00:01:37).



(Min. 00:01:39).

Primeros planos durante el prólogo de Haydée (Rohmer, 1967).

Finalizado este primer acercamiento, la cámara vuelve a retomar la proximidad del primer plano con el cuerpo de Haydée, comenzando un *paneo* vertical que se inicia en sus rodillas (min. 00:01:30), para seguir detalladamente el perfil de su cadera derecha (min. 00:01:32) y subir hasta alcanzar su rostro, que mira de perfil hacia afuera del plano (min. 00:01:37). De ahí, la imagen se corta y el plano retoma una rigidez estética que devuelve al cuerpo segmentado de Haydée la plasticidad del *insert* publicitario, fijando el encuadre a la altura de su clavícula (min. 00:01:39).

A la hora de confrontar estas imágenes con la teoría crítica reflejada en los previos capítulos, resulta interesante observar cómo ese primer contacto con Haydée se establece a partir de primeros planos de su cuerpo desnudo. En este punto, conviene

traer a colación las reflexiones de Violaine Caminade de Schuytter, previamente citada en el capítulo cuarto de la presente investigación³. Según la autora de *Éric Rohmer. Cuerpo y alma*, antes de acusar de sexista la disección de Haydée a través del primer plano convendría tener en cuenta el apego del realizador por ese discurso «de lo real» (Caminade de Schuytter, 2011:57). En este sentido, el rechazo de Rohmer hacia la vanalización del montaje obligaría a releer esa escena de la playa no tanto como una entrega de Haydée a la mirada masculina, sino más bien como un homenaje estético de Rohmer al personaje.

Más allá de la interpretación de Caminade de Schuytter, la fragmentación de Haydée nos lleva igualmente a identificar esa figuración de personaje a través del primer plano que Gilles Deleuze describe en su obra *La imagen-tiempo*. Dentro del capítulo «Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento», Deleuze reflexiona acerca de la «desaparición del cuerpo visible» (Deleuze, 2013:252). De acuerdo a este razonamiento, los factores técnicos, estéticos y ontológicos que determinan la composición de la imagen cinematográfica construirían a su vez la máscara a través de la cual el cuerpo se disfraza, se esconde y, en última instancia, corre el riesgo de diluirse. Gracias a la conjunción de elementos visuales (esos primeros planos de clavículas, rodillas y caderas de la protagonista) y sonoros (la brisa marina y el romper de las olas en la arena) se configura esa «jaula de vidrio» dentro de la cual habita lo corpóreo de una feminidad eclipsada (Deleuze, 2013:252).

Tomando a la par las reflexiones de Caminade de Schuytter y de Deleuze, se podría considerar la exposición fragmentada del cuerpo de Haydée como una suerte de máscara edificada desde el exterior. Esta construcción se sostendría en la mirada de ese narrador omnisciente que observa el paseo matutino de Haydée, aproximándose a ella desde un plano general que sigue sus pasos de lejos hasta un último primer plano de sus clavículas y su cuello. En este sentido, la posición privilegiada de Rohmer en *La coleccionista* se podría extender a la narrativa de sus *Cuentos morales*, en los que el realizador permanece en ese estado inmanente de omnisciencia, tal como él mismo reconoce:

«Mi intención no era filmar acontecimientos en bruto, sino el relato que alguien hacía de ellos. La historia, la elección de los hechos, su organización, la forma en la que estos se aprehenden permanecían «del lado» del mismo sujeto, no del tratamiento al que yo les podría someter. Una de las razones por las que estos Cuentos se denominan «morales» es que estos carecen prácticamente de acciones físicas: todo sucede en la cabeza del narrador. Narrado por otra persona, habría sido diferente, o no habría sido del todo⁴».

³ Nos referimos a la cita realizada en la página 156 de la presente investigación, en la que se hace referencia a la cita textual de la obra *Éric Rohmer. Cuerpo y alma* (Caminade de Schuytter, 2011).

⁴ Traducido del francés original al español por la autora.

(Rohmer, 1974:10).

Ahora bien, mientras la cámara se desplaza horizontalmente y verticalmente, el personaje femenino contiene su dinamismo, instalándose en el mínimo gesto. Un estatismo que, lejos de interpretarse como una pérdida de la «subjetivización», cabría ser leído dentro de esa búsqueda constante de lo real. Lejos de mostrar emociones pulsionales, el rostro de la actriz se desligaría de ese fetichismo del que Rohmer acusa a Lang o a Buñuel (Caminade de Schuytter, 2011). En esa búsqueda de lo natural, la contención de Haydée se desliga de un posible adiestramiento de la mirada masculina, conectando con la pulsión de lo natural que la une con ese paisaje marítimo en el que se encuentra.

Para comprender mejor esta primera aproximación al personaje femenino de *La coleccionista*, se comparan a continuación las imágenes seleccionadas de ese primer estado de «introducción» con algunas de las más significativas de las emisiones televisivas trabajadas, siguiendo el modelo de trabajo ya presente en el «cuerpo social». Por un lado, analizaremos el rol de Haydée como sujeto a través de dos capítulos seleccionados de *Les femmes...aussi: Ruth o el rumbo del verano* (1965) y *Dejar las Antillas* (1970). Por otro lado, estudiaremos el tratamiento de lo corpóreo comparando el discurso publicitario de la emisión *Dim, Dam, Dom* y el lenguaje cinematográfico de Rohmer.



(Min. 00:02:47).



(Min. 00:37:03).



(Min. 00:37:07).

Ruth o el rumbo del verano (Seban, 1965).

Ruth o el rumbo del verano es un reportaje de Paul Seban donde la estética del docudrama ayuda a focalizar la narración en torno a la cuestión sentimental por encima de otros aspectos. Emitido en 1965, en él se narra las vivencias estivales de Ruth, madre de cuarenta años de una familia burguesa que disfruta del verano en un pueblo costero francés. En él, se hace hincapié en la relación que mantienen Ruth y su marido, que intentan mantener el contacto a pesar de que el trabajo de él le impide compartir el día a día con su familia y sus hijos.

Si bien las cuestiones familiares ocupan igualmente un lugar relevante en este reportaje, Ruth es quizá uno de los personajes más determinantes en dicho relato. Es

precisamente a ella a quien se acerca uno de los periodistas del programa para solicitarle que sea la protagonista de la emisión. En los primeros minutos, vemos a Ruth caminado a lo largo de una playa en un plano general (min. 00:02:47) que recuerda levemente al encuadre inicial con el que es presentada Haydée. Ahora bien, frente a la soledad del personaje en *La coleccionista*, Ruth se encuentra en un ambiente bastante concurrido, tanto en el plano visual, en el que vemos a niños por la playa o el vigilante que se le acerca; como sonoro, donde las olas del mar apenas se perciben entre el jolgorio de la zona infantil y el ir y venir de los paseantes.

Ya hacia el final del reportaje, Ruth retoma su protagonismo narrativo, mientras la vemos bañarse en el mar. En esta ocasión, la cámara se aproxima al máximo y capta cada pliegue y marca del rostro mojado de Ruth (min. 00:37:03). La interpelación indirecta del personaje, que busca establecer contacto con la persona que la entrevista, contrapone el estatismo de Haydée, que actúa con independencia al objetivo que registra cada uno de sus pasos. En el caso del reportaje de *Les femmes...aussi*, la luz cobra igualmente un papel relevante en la construcción de la imagen, ofreciéndonos un contraluz que esconde parte del rostro de Ruth, que sonríe mientras dirige la mirada hacia abajo (min. 00:37:07).



(Min. 00:57:04).



(Min. 01:01:19).



(Min. 01:02:13).

Fotogramas de Louisiane de *Dejar las Antillas*
(Chouchan, 1970).

Dirigido por Gérard Chouchan, *Dejar las Antillas* es un reportaje de 1970 que busca alejarse de la realidad rutinaria de las mujeres europeas. Para ello, viaja a la isla de la Martinica y entrevista a tres mujeres jóvenes, dos de ellas desean ir a trabajar a Francia para ganar más dinero y una tercera opta por quedarse en su país para luchar por las mujeres de la Martinica y construir con ellas una sociedad más justa. Con esta tercera, de nombre Louisiane, el equipo de *Les femmes...aussi* cierra el reportaje. En esos últimos minutos, Louisiane explica los motivos que le llevan a preferir quedarse en su país a probar suerte en el extranjero.

En esta última escena, Louisiane recorre la playa mientras la cámara la sigue en un plano general (min. 00:57:04). El paralelismo con el inicio de *La coleccionista* es notable, si no fuera porque, en lugar de los pasos lentos de Haydée, Louisiane apura entre zancadas a la orilla del mar. Tras esa imagen, se sienta y el encuadre comienza a

cerrarse paulatinamente en torno al rostro de la joven (min. 01:01:19), quién confiesa sus inquietudes y esperanzas al periodista. En ese primer plano, el rostro de Louisiane se distancia del hieratismo de Haydée, traduciendo en el gesto y la expresión de su cara la dureza del testimonio que da a cámara. El capítulo se cierra de nuevo con un plano general en el que ella se aleja del equipo de periodistas y camina sola por la playa (min. 01:02:13), mientras la música de cierre acompaña al sonido del mar.

En relación a *Dim, Dam, Dom*, se busca en este caso adentrarse en el lenguaje publicitario que subyace en las secciones de moda de gran parte de los números que conforman esta emisión televisiva. Buscando la mayor concreción, se han seleccionado tres casos donde se conjuga ese entorno marítimo presente en *La coleccionista* con los fragmentos corporales de las modelos que venden bañadores y ropa estival.



(Min.00:59:26).



(Min. 00:59:58).



(Min. 01:00:00).

Los éxitos del verano (De Galard, 1966).

En el número del 29 de julio de 1966, la emisión de *Dim, Dam, Dom* dedica una breve pieza a los trajes de baño que se llevan ese año, grabada en la costa francesa. Bajo el nombre de *Los éxitos del verano*, este reportaje fotográfico de moda muestra a las modelos tomando el sol y bañándose. Sin llegar a alcanzar la plenitud del primer plano, el reportaje recurre igualmente a la fractura de lo corpóreo en ese juego estético del agua bañando el torso de las mujeres. Así, se nos ofrece un plano medio del torso mojado de una de ellas (min. 00:59:26) o un primer plano de sus pies y la parte inferior de sus piernas (min. 00:59:58) que sube hasta alcanzar el total de la figura femenina en un plano general ligeramente contrapicado (min. 01:00:00).

En lo que respecta al paralelismo estético que se puede establecer entre *Los éxitos del verano* y *La coleccionista*, se observa cierta similitud en los encuadres, especialmente en los primeros planos de los pies y las piernas. Ahora bien, frente a la naturalidad que percibimos en Haydée, las modelos de esta pieza de *Dim, Dam, Dom* sí son conscientes de la presencia de la cámara, mostrándose ante ella y actuando en función de esta. Una interacción que dista igualmente de las protagonistas de *Ruth o el rumbo del verano* o *Dejar las Antillas*, ya que en el caso de *Los éxitos del verano* no se comunican verbalmente, limitándose al gesto como máxima muestra de diálogo visual.



(Min. 00:16:56).



(Min. 00:17:59).

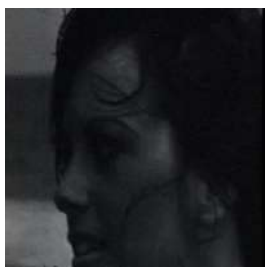


(Min. 00:18:32).

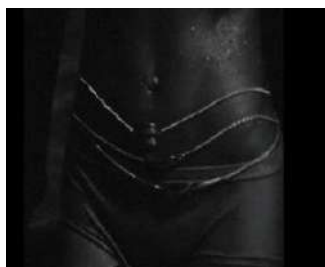
Patchwork en Port-Grimaud (De Galard, 1969).

En el número del 25 de abril de 1969, *Dim, Dam, Dom* se adelanta al verano con un reportaje fotográfico de moda estival, denominado *Patchwork en Port-Grimaud*. Ambientado en un barco velero, en él vemos cómo un grupo de modelos, siempre jóvenes y con un perfil estético que encajaría con el de la «*chic-fille*» de Edgar Morin (Morin, 1957), se muestran en diferentes posiciones, primando en este caso la horizontalidad de sus cuerpos (que se presentan tumbados) por encima de la verticalidad (tal y como acontece en *La coleccionista*).

En esta ocasión, no observamos ese desnudo parcial que nos posibilita la ropa de baño, sino ropajes livianos con telas finas y vaporosas que dejan igualmente partes de su anatomía. Ahora bien, pese a su carácter publicitario, la gestualidad de las modelos se aleja del hieratismo característico de modelos de feminidad como Twiggy. Así, se observa a una de ellas en un primer plano que enfoca sus labios fruncidos y sus ojos cerrados (min. 00:16:56). Retomando la cuestión de la fragmentación del cuerpo, son varios los primeros planos que enfocan en cenital las piernas de las modelos (min. 00:17:59), permaneciendo estas tumbadas en la cubierta del barco, aparentando estar durmiendo o tomando el sol. A su vez, el primer plano del rostro adopta en este reportaje nuevos encuadres, mostrándose volteado, mientras ella se apoya en la barandilla del barco (min. 00:18:32).



(Min. 00:03:23).



(Min. 00:06:04).



(Min. 00:08:09).

Trajes de baño en libertad (De Galard, 1970).

En el número del uno de junio de 1970, el reportaje fotográfico de corte publicitario *Trajes de baño en libertad* retoma la línea discursiva presente en *Los éxitos del verano*. Para ello, vuelve a recoger el ambiente marítimo y la grabación de las escenas en plena playa. En esta ocasión, el equipo de *Dim, Dam, Dom* retoma el uso del blanco y negro, mostrándonos un mosaico de rostros, torsos y vientres fragmentados y mojados, haciendo especial hincapié en los trajes de baño y los abalorios que los adornan. Así, pasamos del primer plano del perfil del rostro de una de las modelos (min. 00:03:23) a un primer plano de su vientre y de su bañador (min. 00:06:04). Otro de los primeros planos que cabe destacar de esta pieza audiovisual se presenta hacia al final, dejando a la vista el torso de una mujer y su rostro ladeado mientras la luz incide en los collares y pendientes que luce (min. 00:08:09).

A la hora de clasificar las imágenes predominantes en ese estado de la «introducción» que constituye el prólogo de Haydée, podríamos considerar que la categoría de imagen que subyace en esta escena es la «imagen-objetiva», siendo la mirada extradiegética del realizador la que prevalece en todo momento. En este sentido, la ausencia de un contacto directo entre la mirada de la cámara y la actriz reforzarían ese carácter «objetivo» del encuadre. Si bien la segmentación del cuerpo de Haydée puede interpretarse como un guiño al deseo de la mirada masculina, la neutralidad con la la cámara disecciona cada una de las partes del cuerpo de Haydée se aleja de esa subjetividad que Deleuze acusa a la «imagen-subjetiva».

Ahora bien, en el caso de esa segunda presentación de Haydée, la perspectiva desde la que se la enfoca adquiere un carácter *intra-diegético*, pues es Adrien, que pertenece al igual que ella al universo diegético de *La coleccionista*, quien la observa. Una mirada que vendría a completar el primer atisbo que Adrien obtiene de Haydée en la casa de Rodolphe, donde la descubre en la cama con otro compañero, en pleno éxtasis sexual. Así, Rohmer introduce en el relato una doble presentación del personaje femenino, contraponiendo su mirada, que se inicia en la observación pragmática de la corporeidad femenina; a la de Adrien, cuyo primer contacto con Haydée es a través del gemido de esta al alcanzar el clímax.

En lo que respecta al estado de «introducción» en la película de *La rodilla de Claire* (1970), cabría discernir en primer lugar entre los personajes femeninos centrales quiénes suponen el centro narrativo de la trama. En ella, se distinguiría dos tipos de *sujección* femenina. Por un lado, aquella caracterizada por la juventud y cierta inexperiencia, representada por Claire (Laurence de Monaghan) y Laura (Béatrice Romand), las jóvenes a las que conoce Jérôme tras llegar a su casa de vacaciones. Por

otro lado, el personaje de Aurora (Aurora Cornu⁵), amiga de Jérôme (Jean-Claude Brially), representaría una feminidad más madura y reflexiva.



Presentación de las actrices principales en los títulos de crédito (min. 00:00:29) (Rohmer, 1970).



Presentación del título de la película (min. 00:00:57) (Rohmer, 1970).

Es más, desde el punto de vista exclusivamente narrativo, Aurora sería el personaje del filme con mayor consciencia del devenir de los acontecimientos. Sin alcanzar el nivel del narrador omnisciente, es a través de Aurora que se inicia el relato, tras encontrarse con Jérôme al principio de la película. En ese plano general en el que vemos a Jérôme pasar justo por debajo de la silueta de Aurora, se establece una interesante disposición. De esta manera, la mitad inferior del encuadre queda ocupada por el río y la barca de Jérôme, mientras que en la mitad superior se encuentra Aurora sobre el puente y la los árboles que la rodean (min. 00:01:10). Tras ese plano general, la cámara cambia de enfoque y nos ofrece un contrapicado de Aurora inclinándose sobre el puente bajo el cielo azul (min. 00:01:22).



Plano general que introduce a Aurora (min. 00:01:10) (Rohmer, 1970).



Plano contrapicado de Aurora (min. 00:01:22) (Rohmer, 1970).



Reencuentro final de Aurora y Jérôme (min. 00:02:15) (Rohmer, 1970).

Dos planos generales que ilustra la relación entre ambos amigos: bajo ese puente, que bien podría ser una metáfora del arco narrativo que sostiene la película, ha de pasar Jérôme para reunirse con Aurora, superando la distancia que les separa para unirse finalmente en ese plano medio en el que, ahora sí, ambos se encuentran (min. 00:02:15). Y es que es la propia Aurora quien insta a Jérôme a seducir a Laura, quien se siente

⁵ Al igual que sucedía en *La coleccionista*, en *La rodilla de Claire* vuelven a aparecer personajes cuyo nombre proviene directamente de la actriz o actor que le da vida. En este caso, Aurora Cornu, la actriz que interpreta a la amiga de Jérôme, es igualmente escritora, autora de obras como *Studenta* (1954) o *Distante* (1962).

atraída por él; para posteriormente tomar contacto con la rodilla de Claire, metáfora de lo prohibido pero también de lo permisible.



Primer plano de la fotografía de Lucinde (min. 00:07:50) (Rohmer, 1970).



Laura en el lago (min. 00:24:11) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Claire (min. 00:52:59) (Rohmer, 1970).

No obstante, entendiendo que el objeto central de esta investigación es la edificación de lo femenino a través del deseo masculino, se considera oportuno primar el análisis de los dos personajes femeninos que suscitan el interés erótico y afectivo de Jérôme. Así, distinguiríamos por un lado el caso de Laura y Claire, las dos jóvenes a las que Aurora le anima a seducir dentro del juego de la dialéctica y de la aproximación; y por otro lado su prometida, Lucinde, a quien solo conocemos a través de una fotografía.

Esta contraposición nos conduce a asociar a las dos jóvenes con lo carnal, es decir, aquella fuerza que, según Marsilio Ficino, ha de rechazar el hombre (Ficino, 1994). Frente a esta realidad carnal, su prometida se yergue como la promesa de amor puro que supera lo terrenal. Así, la figura de Lucinde persiste a través de lo eventual que representa la fotografía (min. 00:07:50). Frente a ese vínculo constante de Laura (min. 00:24:11) y Claire (min. 00:52:59) con la naturaleza, en esa instantánea fija de Lucinde no hay un contexto social que nos ayude a conceptualizar al personaje. Debido a ello, la proyección de Lucinde no llega a alcanzar el nivel de representación de las otras mujeres que intervienen en el relato, limitándose a existir a modo de referencia onírica en cada declaración de Jérôme sobre su prometida.

En este sentido, la existencia de Lucinde adquiere consciencia desde lo pasivo, ya que es a través de Jérôme que se inscribe en la trama de *La rodilla de Claire*. Aparte de él mismo, tan solo Aurora, amiga de largo recorrido, conoce a Lucinde en persona, quien es presentada por Jérôme como una mujer atlética y con carácter. A su vez, es interesante señalar cómo el personaje masculino reconoce en repetidas ocasiones que Lucinde no correspondería a su prototipo físico de mujer, siendo su virtud moral y el modo de relacionarse con él lo que la ha convertido en la persona indicada para convertirse en su compañera afectiva. De esta manera, el juego dialéctico y próximo a lo erótico que Jérôme establece con las dos adolescentes le sirve a modo de catarsis emocional para verificar su amor por Lucinde, ya que al lado de ella las demás mujeres se vuelven insignificantes.



Laura y Jérôme (min. 00:27:07) (Rohmer, 1970).



Laura vista por Jérôme (min. 00:27:26) (Rohmer, 1970).



Laura con la flor que Jérôme le regala (min. 00:32:08) (Rohmer, 1970).

La primera de las dos hermanas en conocer a Jérôme es Laura, quien es inicialmente presentada en un plano general durante una de las primeras comidas familiares. Tras esa primera toma de contacto, es la propia Aurora quien le transmite a su amigo el interés de la muchacha por él. Al verse implicado en el juego romántico que maquina Aurora, Jérôme no tarda en hacer referencia a su inminente matrimonio con Lucinde, hecho que turba a Laura y la lleva a alejarse de él.

Pasado ese primer encuentro, Jérôme la descubre en una de sus visitas a punto de bañarse. Un instante que es registrado por la cámara a través de un plano general en el que vislumbramos a Jérôme sentado en su lancha motora mientras observa a Laura, que se tapa con una toalla (min. 00:27:07). A continuación, Laura es mostrada desde la perspectiva de Jérôme en un plano medio contrapicado que se mueve al ritmo de la lancha en la que él se encuentra sentado (min. 00:27:26). La carga simbólica del encuadre, que se mimetiza con la mirada masculina, se traducen en un claro ejemplo de «imagen-subjetiva», pues la visión que obtenemos no es otra que la del propio Jérôme.

Si bien la gestualidad que acompaña al cuerpo semidesnudo y púber del personaje femenino podría dotar al personaje de cierta carga erótica, el desarrollo moral y conductual de Laura a lo largo de la película pondrían en duda esta consideración. Dejando claro en todo momento su interés por el nuevo visitante, Laura se nos muestra igualmente como lo que es, una joven de 16 años que se ha sentido atraída por Jérôme. Viendo cómo este recoge flores para un ramo, Laura le pide que le regale una de ellas, eligiendo entre todas aquella que todavía permanece cerrada. De espaldas a él, Laura recoge la rosa y la toma con las dos manos, mientras mira embelesada a Jérôme, quien se aleja poco a poco de la casa (min. 00:32:08).

Analizando conjuntamente estas dos escenas se deduce la complejidad del personaje de Laura. Pese a su temprana edad, su madurez emocional la lleva a mantener diálogos con Jérôme más propios de un adulto que de una adolescente. Aún sintiéndose atraída por él, busca en todo momento proteger sus emociones y opta por mantenerse distante cuando él se le insinúa. No obstante, este escudo con el que Laura se protege de sus sentimientos hacia Jérôme no siempre es efectivo. Una debilidad que será

aprovechada por Aurora para poner en marcha ese juego de la seducción en la que todos, salvo ella misma, se verán implicados.



Jérôme y Aurora dialogan al lado de la fotografía de Claire (min. 00:16:19) (Rohmer, 1970).

Claire, por su parte, es uno de los personajes centrales de la trama audiovisual, tal y como revela ese título del filme en el que se inscribe. A pesar de su carácter protagonista, prácticamente la primera parte del filme discurre sin su presencia, llegando en pleno desarrollo de los acontecimientos. Una entrada narrativa tardía que da pie a Rohmer para evocarla a través de la fotografía y del discurso indirecto, tal y como sucede con Lucinde, la prometida de Jérôme.

En este sentido, la primera referencia a Claire tiene lugar durante la visita de Jérôme a la casa de la madre de Claire y Laura, donde se aloja Aurora durante sus vacaciones. Tras enseñarle las estancias y las vistas desde su habitación, bajan al salón, donde Jérôme percibe la fotografía de la joven. En un plano medio, se nos presenta a Jérôme y a Aurora dialogando, encontrándose la fotografía de Claire en medio de los dos, ligeramente más próxima a él que a ella (min. 00:16:19). Bajo la presencia de la instantánea en plano medio de la joven, Aurora vuelve a interpelar a su amigo, al preguntarle cómo la encuentra. Un guiño que parece incomodar a Jérôme, que cambia de conversación y se aleja de la estancia.

Retomando la reflexión que Violaine Caminade de Schuytter ofrece en torno al «detalle» como clave para comprender el cine de Éric Rohmer, resulta pertinente ahondar en las características mínimas de la imagen para comprender su carga simbólica. Así, se observa cómo la fotografía de Claire no solo está más próxima a Jérôme que a Aurora, sino que su mirada va dirigida a este, configurándose así un eje triangular entre los tres personajes.

Atendiendo a la construcción de lo narrativo, cabría señalar cómo esta alusión en diferido a Claire es la única referencia física al personaje de la que dispone la espectadora hasta que la joven aparece en ese plano medio en el que conoce a Jérôme (min. 00:45:00). En este sentido, la presencia de Claire durante la primera mitad de la

película se reduciría a la pura evocación de una fotografía en la que apenas se perciben sus rasgos, frente a la nitidez con la que era presentada Lucinde. Es esta contraposición la que nos lleva a reflexionar en torno al valor simbólico de esa fotografía en primer plano de la prometida de Jérôme, enfocada en primer plano y referida en múltiples ocasiones como la mujer que hace desaparecer a todas las demás.



Presentación de Claire (min. 00:45:00) (Rohmer, 1970).



Claire en la ventana de su cuarto (min. 00:50:13) (Rohmer, 1970).

Volviendo al análisis de Claire, cabría destacar ese plano general en el que se asoma por la ventana de su cuarto, respondiendo a Gilles, su novio, que le llama desde abajo. Se trata de un encuadre que parece apelar al romanticismo presente en autores prerrafaelitas como Dante Gabriel Rossetti o ilustradores como Alfons Mucha. En él, el cuerpo de la muchacha emerge rodeada de cerezos, distinguiéndose entre su follaje las cerezas que posteriormente irá a buscar la propia Claire (min. 00:50:14). Una poética visual que se comprende mejor si la leemos como la respuesta de la joven al llamado de su pretendiente. Frente a la actitud estática que adopta con Jérôme (min. 00:45:00) su cuerpo se vuelve grácil ante la llamada de su pareja, demostrando el desinterés que muestra por Jérôme y su atracción hacia Gilles (min. 00:50:13).

Si comparamos la presentación del personaje de Laura con Claire, observamos que se produce un cierto paralelismo en la construcción de lo romántico en ese plano medio de Laura sosteniendo la rosa que le ofrece Jérôme (min. 00:32:08) y ese plano general de Claire saliendo por su balcón (min. 00:50:13). Ahora bien, frente la actitud distante de Claire, Laura se muestra interesada por Jérôme, tal y como lo demuestra a través de sus miradas y sus gestos de simpatía hacia él. Otro rasgo en común sería la afinidad de ambas por la naturaleza, si bien Laura se siente más próxima a la atmósfera desafiante de la montaña y Claire a la calma del lago.

Siguiendo nuestro modelo de trabajo, se compararán a continuación ese primer estado de la «introducción» en *La rodilla de Claire* a través de las series televisivas seleccionadas. En el caso de *Les femmes...aussi*, se tendrá en cuenta la construcción de la edificación de lo femenino desde el punto de vista de la naturaleza. Para ello, se han

seleccionado los episodios de *Busquen a la mujer* (1964) y *Monique o «las guías»*⁶ (1969). En segundo lugar, se analizarán tres episodios de *Dim, Dam, Dom*, haciendo especial hincapié en la construcción de narrativas del deseo y su repercusión en la mujer como sujeto de esas miradas.



(Min. 00:01:46).



(Min. 00:02:35).



(Min. 00:03:48).

Fotogramas del inicio de *Busquen a la mujer*
(Barrère; Valey; Benamou; Mitrani, 1964).

El episodio de *Busquen a la mujer* es el primero que se recoge de la serie *Les femmes...aussi*, emitido en 1964. En este primer capítulo de la emisión, son los hombres quienes tienen la palabra, compartiendo con el equipo su visión de la mujer, desde aquella que proyectan e idealizan hasta su compañera afectiva. Una mirada masculina que se observa ya en los primeros minutos de la pieza, en los que un *travelling* subjetivo nos va guiando por las calles sevillanas hasta llegar a un patio interior. De ahí, la cámara se cruza con diversas mujeres, combinando el plano general con el primer plano y siempre guardando la perspectiva subjetiva de la mirada masculina.

Este recorrido poético por las calles andaluzas toma como referencia simbólica la figura de Don Juan Tenorio, personaje central de la novela del mismo nombre, publicada en 1844 por José Zorrilla. Así, la voz en *off* que nos guía en esta introducción declama: «antes de comenzar, nos hemos rendido a ese caballero español que tanto se ha ocupado de las mujeres: Don Juan, por supuesto» (min. 00:00:05 - min. 00:00:13). En esta pieza, los acordes de guitarra se combinan con la reminiscencia sonora de los pasos del caballo, sumado a su presencia visual. En este ambiente sonoro, la imagen de la mujer emerge de los balcones, de las terrazas o de los tradicionales patios andaluces. Entre los arquetipos que se presencian en esta primera introducción, destaca el de la bailaora de flamenco, pasional y activa; así como el de la mujer devota, contenida y de gesto austero.

Buscando un cierto paralelismo estético con los fotogramas del primer estado de *La rodilla de Claire* y esta pieza de 1964, observamos cómo la actitud de la bailaora (min. 00:01:46) se asemeja a la actitud de Laura en ese primer contacto con Jérôme

⁶ El término empleado por el equipo de *Les femmes...aussi* es «*cheftaines*», que en español se traduciría como «guía» o «delegada», haciendo referencia en última instancia al rol de guías de las jóvenes francesas inscritas como *scouts* o «montañeras».

(min. 00:27:26), compartiendo ambas ese contrapicado que las ensalza. A su vez, lo adusto del rostro perfilado de la mujer ataviada con una peineta (min. 00:02:35) recuerda a la dureza frontal de la fotografía de Lucinde, tal y como comentan Laura y Aurora en diferentes momentos de la trama. Finalmente, el plano general ligeramente contrapicado de la bailaora de flamenco (min. 00:03:48) se asimila al encuadre que recoge en cuerpo de Claire asomándose por su ventana (min. 00:50:13), presentando el de la bailaora un mayor dinamismo que el de Claire, que apenas se inclina hacia delante.



(Min. 00:07:48).



(Min. 00:24:52).



(Min. 00:29:30).

Fotogramas de *Monique o «las guías 1969»* (Bouthier, 1969).

En el episodio de 1969 *Monique o «las guías 1969»*, el equipo de *Les femmes...aussi* acompaña a un grupo de jóvenes guías que trabajan como voluntarias en campamentos de verano de las *scouts* francesas. Dirigido por Bernard Bouthier, el reportaje busca hilar las declaraciones a cámara de las protagonistas con planos generales de las montañeras, evocando esa atmósfera salvaje de la naturaleza. Una introducción en el día a día de aquellas que deciden pasar las vacaciones estivales ejerciendo como guías y acompañantes voluntarias de los grupos infantiles de montañismo. Una rutina en la que la responsabilidad de los cuidados se plasma en la organización de actividades, limpieza del campamento o aprovisionamiento de víveres para las campistas.

Buscando una cierta proximidad, el reportaje comienza con planos medios de las protagonistas deambulando por las ciudades francesas y hablando acerca de sus aspiraciones y sueños de cara a ese mundo adulto que les aguarda. En estas conversaciones con el equipo de *Les femmes...aussi*, algunas se muestran dubitativas respecto a su futuro más inmediato como guías, un trabajo no remunerado que no siempre resulta igual de gratificante. En este punto, resulta interesante comprobar en su tono dubitativo ese estado intermedio en el que se encuentran, demasiado maduras para ser consideradas como niñas pero aún jóvenes para acatar las responsabilidades que se le exigen a un adulto. Una búsqueda en pleno desarrollo personal que recuerda a la actitud de Laura intentando demostrarle a Jérôme que no es tan pequeña como él se piensa.

En el caso que nos ocupa, el tratamiento del rostro que se ejecuta desde el primer plano nos presenta a unas jóvenes cuya pulsión interna revela un cierto desapego por los

estereotipos de género, que se desvela en su gestualidad liberada de contención y en la naturalidad con la que hablan (min. 00:07:48). A su vez, cabe destacar el ejercicio técnico del equipo de producción, ensalzando la labor de guías de las jóvenes a través de planos generales contrapicados en las que las vemos explicando las tareas de la jornada a las pupilas (min. 00:24:52). Por su parte, las campistas, de mayor y menor edad, enseñan a los espectadores el extenso código de conductas y señales que toda aprendiz de *scout* debe conocer (min. 00:29:30).



(Min. 00:54:35).



(Min. 00:56:42).



(Min. 00:56:53).

Fotogramas de *Phyllis dispara*
(Vadim, 1965).

Adentrándonos de nuevo en las emisiones de *Dim, Dam, Dom*, comenzaremos en primer lugar con la pieza *Phyllis dispara*, emitida dentro del número del 28 de marzo de 1965. Dirigida por Roger Vadim, este breve «docudrama» (Jost, 2001) constituye un doble homenaje al filme *Y Dios...creó a la mujer* (1956) y a la nueva concepción de «*chic-fille*» que emerge en la sociedad francesa de los años sesenta (Morin, 1957). En ella, se narran las vivencias de Phyllis, una modelo que acaba de comenzar a trabajar y que se olvida de que ha quedado para una sesión de fotos, viéndose obligada a acudir a la cita a toda velocidad.

El tono cómico con el que Vadim presenta al personaje femenino ayuda a crear una suerte de halo que la infantiliza, tratándola como si fuese incapaz de ejercer sus responsabilidades como adulta. A su vez, frente a la formas voluptuosas que caracterizan al personaje de Brigitte Bardot, la protagonista de esta pieza de 1965 recuerda más a las heroínas de Éric Rohmer, con una morfología más andrógina y un cierto aire de languidez. La manera en la que el realizador presenta al personaje femenino se vuelve igualmente presente en la voz en *off* que acompaña el trayecto de Phyllis hacia el estudio: «desde que Dios creó a la mujer⁷, las mujeres llegan tarde. Pero no es su culpa, Dios las creó después del hombre, tendría que haberla creado antes» (min. 00:53:30 - min. 00:53:47).

⁷ Traducción del francés original al español por la autora. Se trata de un posible guiño al filme de Roger Vadim *Y Dios creó...a la mujer*; dada la similitud entre el nombre de la película en francés (*Et Dieu...créa la femme*) y la frase original («*Depuis que l'homme crea la femme*»).

En relación a las imágenes, destaca ese plano general que nos presenta a la protagonista sentada en una especie de grúa que la eleva, dando la sensación a la espectadora de estar suspendida en el aire (min. 00:54:35). Minutos después, la cámara se aproxima al rostro de Phyllis, que, evitando la mirada directa a cámara, se toca levemente el cuello (min. 00:56:42). Si atendemos al detalle de su gesto, vemos que la modelo parece evitar toda mueca, conteniendo las emociones. Esta instrumentalización del cuerpo de la modelo se ve igualmente en ese plano general que nos presenta a Phyllis y a sus compañeras introducidas en una especie de pecera acristalada (min. 00:56:53).



(Min. 00:03:02).



(Min. 00:03:46).



(Min. 00:12:54).

Fotogramas de *Alain visto por Nathalie* (De Galard, 1965).

En el número del 30 de diciembre de 1965, el equipo del *Dim, Dam, Dom* entrevista a Nathalie Delon, modelo y actriz francesa. El reportaje *Alain visto por Nathalie* construye a través de la esposa de Alain Delon un retrato particular del actor e icono de la cultura francesa. Para ello, acude al domicilio conyugal, donde Nathalie les desvela la cara oculta de la Alain, haciendo hincapié en su amor por los automóviles y la caza. En cuanto a su personalidad, evita describirlo como alguien violento, si bien reitera el hecho de que Alain tiene un fuerte carácter, siendo frecuentes los enfrentamientos entre ambos.

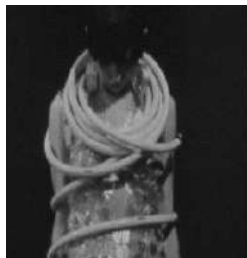
En este sentido, Alain Delon encajaría dentro del arquetipo de la masculinidad clásica, desde su amor por la velocidad al volante, que le llevaría a ser imprudente según su mujer; hasta su predilección por las armas. Un interés que estaría presente en ese día a día de la pareja, tal y como lo muestran los rifles y escopetas que adornan la casa de ambos. Una presencia que es tomada por el equipo de *Dim, Dam, Dom*, que encuadra en un primer plano el rostro de Nathalie con un rifle (min. 00:03:46).

En relación a las similitudes que podemos hallar entre *Alain visto por Nathalie* y el estado de «introducción» de *La rodilla de Claire*, destaca el uso que se da a los marcos de las ventanas y puertas para determinar a través de la fotografía el cuerpo de la entrevistada (min. 00:03:02). A su vez, la fotografía como recurso se vuelve patente en ese primer plano de su rostro, levemente ladeado, que deja a la vista una fotografía de su marido (min. 00:12:54). Al igual que sucedía con Jérôme y Lucinde, el uso de la

fotografía de la pareja en primer plano podría simbolizar en esta pequeña pieza de *Dim, Dam, Dom* el vínculo que une a Nathalie con su marido. Una unión que alcanzaría quizá lo doméstico, enmarcando a Nathalie como la esposa de Delon, más allá de su carrera profesional como actriz y modelo.



(Min. 00:53:53).



(Min. 00:53:55).



(Min. 00:54:11).

El plástico en el mundo (De Galard, 1965).

En el número del 25 de febrero de 1966 de *Dim, Dam, Dom* se emite una breve pieza denominada *El plástico en el mundo*. En ella, se retoma la ya clásica sección de moda de la revista, que en esta ocasión pretende dejar constancia de cuáles serán las tendencias para la temporada de primavera-verano de ese año. En esta ocasión, este reportaje fotográfico se centra en un nuevo material en boga: el plástico. Para ello, el equipo de Daisy de Galard recurre a una estética *naïf*, enfocando a las modelos a través de planos medios y primeros planos frontales. Una apuesta estética donde la presencia de la «*chic fille*» se hace patente, priorizándose así una apariencia infantil y una figura de reducida o nula voluptuosidad, con cierto parecido físico a las protagonistas púberes de *La rodilla de Claire*.

Ataviados con trajes y complementos que neutralizan aún más los cuerpos rectilíneos de las modelos, se observa en los planos medios y primeros planos cómo la manera en la que colocan sus piernas y sus manos se mimetiza con lo hierático de sus rostros. En este sentido, vemos cómo una manguera va rodeando poco a poco el cuerpo de la modelo, quizá imitando los movimientos sinuosos de la serpiente del Paraíso. En un plano medio, observamos cómo el cuerpo de ella se paraliza, en una actitud cuasi simétrica (min. 00:53:53). La manguera sigue subiendo, rodeando ahora la parte superior del tronco. Cabizbaja, la modelo rehúye el contacto visual y sigue conteniendo todo dinamismo (min. 00:53:55). En cuanto al rostro, destaca especialmente cómo la modelo eleva la mirada, neutralizando una vez más toda emoción (min. 00:54:11).

En relación a la clasificación de las imágenes de este primer estado de «introducción» de *La rodilla de Claire*, llama la atención la ausencia directa del primer plano como recurso para presentar a los personajes femeninos, siendo la instantánea de Lucinde que guarda Jérôme uno de los escasos ejemplos. Siendo relevante en ese introducción de Haydée en *La coleccionista*, su presencia en este filme de 1970 se limitará a los momentos neurálgicos del filme, que se darán esencialmente en el estado

de la «sublimación». Ello se debe al rechazo de Rohmer por el uso regular del primer plano, para quien el contenido simbólico de la gestualidad corporal será tan determinante como la facial (Labarthe, 1994).

A su vez, cabría destacar la presencia de la «imagen-subjetiva», así como de la «imagen-objetiva». Por un lado, el caso más claro de «imagen-subjetiva» sería ese primer plano en contrapicado que nos ofrece el cuerpo de Laura desde la perspectiva de Jérôme (min. 00:27:26). La distorsión proporcionada por el movimiento intermitente de la cámara refleja el balanceo de la barca desde la que la observa Jérôme. En este sentido, esta correlación entre la inestabilidad del encuadre y el vaivén de la embarcación encajan con el «factor activo» que señala Deleuze como una de las características de la «imagen subjetiva» (Deleuze, 2012).

Por otro lado, entre los ejemplos de «imagen-objetiva» cabe destacar ese plano general en el que el objetivo capta a Claire asomándose por la ventana de su habitación ante la llamada de su novio (min. 00:50:13). En este caso, se trata de un enfoque frontal que nos ofrece la perspectiva del realizador, obviando la del personaje intradiegetico (su novio Gilles), por lo que se convierte directamente en «imagen-objetiva». Esta elección de lo frontal y objetivo por encima de lo subjetivo releva el rechazo de Rohmer hacia una lectura efectista del montaje, siendo más próxima a los planteamientos de André Bazin. De esta manera, se evita un posible contrapicado que habría conllevado una mayor ensalzamiento del personaje femenino central.

Segundo estado: «mediación».

«El tema del deseo es cinematográficamente uno de los más ricos, pues este exige que ante nuestros ojos se extienda la distancia total que, en el tiempo o en el espacio, separa al vigilante de su presa. La espera disfruta de sí misma y el brillo tierno de la garganta o, como sucede en *Avaricia* de Stroheim, el destello del oro, se colorean de una seducción siempre nueva ante el impotente deseo. (...) ¿Sea como fuere, acaso el cine no tiene otra ambición que la de mecer el sombrío deleite de una humanidad a quien la naturaleza abre demasiado sus secretos? Hay otras relaciones que el arte de la pantalla se muestra menos apto para pintar. Ya no son esos cuerpos, sino la voluntad de cada uno hacia el otro⁸».

(Rohmer, 2004:85).

En «La vanidad de la pintura», Rohmer reflexiona en torno a la construcción del deseo dentro del relato cinematográfico. Tal y como se atestigua en la previa cita, es en la prolongada espera donde se determina la configuración final del deseo. Un letargo

⁸ Traducido del francés original al español por la autora.

determinado no tanto por la presencia física de los cuerpos implicados sino por la voluntad final de quienes los conforman. Así, el deseo estaría en última instancia determinado por las acciones de quienes le dan forma a través de la propia experiencia personal.

En esta línea, María Tortajada analiza el rol de la seducción dentro del relato cinematográfico de Éric Rohmer en su obra *El espectador seducido*. Según su autora, dentro de la narrativa *rohmeriana*, los personajes no terminarían de culminar el acto de la seducción de manera plena, deleitándose así en ese acercamiento previo que adquiere, gracias a los diversos elementos técnicos y estéticos que conforman la imagen, un significado pleno de por sí (Tortajada, 2017). Ante la ausencia de un final determinante en ese estado de la «sublimación», la «mediación» en Rohmer toma relevancia y se vuelve de vital importancia para comprender el alcance de las acciones de los personajes implicados.

En el caso de *La coleccionista*, la entrada de Haydée a la casa de Rodolphe donde veranean Adrien y Daniel tiene lugar *in media res*, siendo presentada por segunda vez en ese plano general que nos ofrece la visión de Adrien (min. 00:19:51). Si bien es a partir de ese instante cuando la interacción de Haydée con ambos se hace visible, los dos jóvenes ya habían hablado de ella antes de su llegada, en un diálogo previo en el que Daniel la define como «ingenua, cabeza redonda, pelo corto... encantadora» (min. 00:12:07- min. 00:12:15). Una descripción simple pero precisa que recuerda al arquetipo de la «*chic fille*» de Edgar Morin: una joven de actitud desinhibida y cabellos *à la garçonne* que no deja de ser ciertamente simple y complaciente ante la mirada masculina.

En este punto, conviene aclarar que, si bien en los tres prólogos que, a modo de inicio, presentan a los tres personajes centrales de la trama, el narrador omnisciente no es otro que Éric Rohmer, la voz narrativa pasa a ser *intradiegética* tras la finalización de esos prólogos que funcionan a modo de introducción, siendo el propio Adrien el que narra en primera persona el devenir de los acontecimientos. El hecho de sea la voz de Adrien quien narre y no la de Daniel se traduce igualmente en un cierto protagonismo de Adrien por encima del de su compañero, al ser su perspectiva de los acontecimientos la que va germinando el relato cinematográfico.



Primer plano de Haydée (min. 00:21:18) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Adrien (min. 00:21:23) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Adrien, Haydée y su amante (min. 00:21:28) (Rohmer, 1970).

Nada más conocer a Haydée, Adrien se da cuenta de que no es otra que la joven a la que había pillado *in fraganti* en pleno éxtasis sexual durante su estadía en otra de las casas de Rodolphe (min. 00:10:29). Un encuentro furtivo del que ambos parecen conscientes, tal y como desvelan sus miradas en esos dos primeros planos en los que Haydée (min. 00:21:18) y Adrien (min. 00:21:23) se miran recíprocamente, sin llegar a interpelar directamente al objetivo de la cámara. En este punto, la espectadora entra a formar parte de ese encuentro secreto que vincula a Haydée y Adrien y que excluye tanto al amante de Haydée como al propio Daniel.

Si bien este primer encuentro frontal entre Haydée y Adrien podría interpretarse como una aproximación en el terreno de lo erótico, bien podría tomarse igualmente como un acercamiento horizontal entre los dos personajes más allá de lo romántico. Tal y como el propio Adrien reconoce, se siente levemente identificado en la actitud distante pero seductora de Haydée. Esta proximidad entre ambos se percibe en ese plano medio que nos descubre al amante de Haydée interponiéndose visualmente en el encuadre de Haydée y Adrien (min. 00:21:28). Si bien es con el joven de la camisa clara, Charlie, con quien Haydée tiene un encuentro erótico, es con Adrien con quien comparte ese conversación matinal.



Plano general de Adrien y Haydée en la casa (Min. 00:24:52) (Rohmer, 1970).



Plano general de Haydée y Adrien en la playa (Min. 00:28:09) (Rohmer, 1970).



Plano general de Haydée y Adrien (Min. 00:30:41) (Rohmer, 1970).

El vínculo entre Haydée y Adrien va tomando vigor a lo largo de este estado de la «mediación». Sin dejar de lado sus idilios momentáneos y sus viajes nocturnos a la ciudad, Haydée confraterniza en momentos puntuales con Adrien. El primer encuentro dura apenas unos minutos, y se da al atardecer. En una composición en plano general, se nos presenta a los dos personajes en paralelo horizontal, sentados en sentido contrario. En la imagen, la vemos a ella llamando por teléfono mientras él la mira de reojo (min. 00:24:52). Tras colgar el teléfono, Adrien hace ademán de querer llamar y lo cuelga bruscamente, sin dejar de mirarla.

En un tono más conciliador, los vemos igualmente compartiendo una mañana en la playa⁹. En un plano general, Adrien procede a desvestir a Haydée, mientras su voz en *off* afianza el carácter fraternal de la escena: «Formaría parte de mi soledad. Ya que estaba ahí, mejor anexionarla. Por eso llevé nuestras relaciones al plano de la camaradería» (min. 00:27:58- min. 00:28:09). A pesar de apostar por ese vínculo fraternal, Adrien no abandona su tono crítico hacia Haydée, al afirmar que «yo sabía sin embargo que ella hubiese deseado justamente lo contrario: que yo la cortejase» (min. 00:28:09 - min. 00:29:15).

En el tercer encuentro, vemos como Haydée y Adrien (interpretado por Patrick Bauchau) van juntos a dar un paseo en el automóvil de él, parándose bajo la sombra en un paraje solitario. Evitando superar la proximidad del plano general, la cámara nos ofrece un acercamiento de él hacia ella, tocándole levemente la pierna sin su permiso, mientras inicia un monólogo de tono condescendiente hacia Haydée:

«Hacemos mal bebiendo lo que no queremos, aceptando las cosas que no nos gustan, viendo a la gente que no nos gusta. Y acariciando a la chica que no nos atrae. Es casi la suprema inmoralidad¹⁰».

(Bauchau, 1970: min. 00:30:15 - min. 00:30:42).

En esta ocasión, Adrien no espera al rechazo de la joven, levantando la mano en cuanto es consciente de que ha subido hasta la parte superior del muslo (min. 00:30:41), levantándose instintivamente y posicionándose en frente de la joven. Una reacción que podría ser interpretada como una suerte de huida de Adrien de ese posible acercamiento erótico a Haydée. De acuerdo a los análisis de Tortajada, la conducta evitativa de Adrien podría interpretarse como un intento de seducción que el propio sujeto masculino abortaría desde la plena consciencia, entrando en el terreno de lo ambiguo:

«Allí donde podríamos haber esperado una declaración, un compromiso nítido e irreversible, Adrien propone una seducción ambigua. Se accede así a un discurso de doble registro donde él le confiesa que ella no le gusta mientras le acaricia sus piernas¹¹».

(Tortajada, 2017:151).

⁹ Este espacio público, al que acuden en repetidas ocasiones a lo largo del estado de la «mediación», adquiere un cierto carácter privado al tratarse de una cala aislada del resto. Estando abierta al acceso del público, Adrien y Haydée, y en contadas ocasiones Daniel, son los únicos a los que vemos en ese espacio. De esta manera, podríamos llegar a considerar ese espacio marítimo como una extensión de ese otro espacio privado que es la mansión de Rodolphe donde veranean.

¹⁰ Traducido del francés original al español por la autora.

¹¹ Traducción del francés original al español por la autora.



Plano general de Daniel y Adrien (min. 00:37:27) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Haydée (min. 00:37:59) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Daniel y Adrien (min. 00:38:45) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Haydée (min. 00:39:14) (Rohmer, 1970).

Tras esos primeros encuentros, Haydée pasa a formar parte de la rutina de Daniel y Adrien, quienes lograrían asimilar su compañía. Una convivencia no del todo apaciguada, ante el resquemor de Adrien tras descubrir en la cama a Daniel y a Haydée. Por su parte, el acercamiento sexual entre estos últimos no logra cicatrizar el rechazo que Daniel siente hacia Haydée. Este cruce de emociones se observa en el juego estético y técnico que construye Rohmer en esa conversación entre los tres en el jardín. Una escena que se inicia en un plano general reducido que nos deja ver la silueta al completo de Haydée, tumbada y con un libro en su regazo. De ahí, la cámara inicia un *travelling* en diagonal que asciende hasta la posición de Daniel y Adrien, que se encuentran en una zona un poco más elevada. En ese plano general de ellos dos (min. 00:37:27), la cámara se para unos instantes y es cuando escuchamos al personaje de Adrien pronunciar las siguientes palabras a propósito de ella: «He encontrado la definición para Haydée: es una coleccionista. Si te acuestas con todos sin más, sin premeditación, eres el escalón más bajo de la especie, la execrable simplona» (min. 00:37:26 - min. 00:37:40).

En ese momento, el encuadre se abre ligeramente y se aproxima a la figura de Haydée en plano general, volviendo otra vez junto a los personajes masculinos, mientras escuchamos a Daniel criticarla por no saber ejecutar con precisión su cualidad de coleccionista. Frente al discurso de ellos, Haydée se muestra despectiva y cansada, negando rotundamente esa cualidad y admitiendo que ella busca para intentar encontrar algo auténtico (min. 00:37:59). Ante la negación de ella, la postura de sus compañeros adquiere un tono aún más condescendiente e hiriente, a lo que Haydée responde: «Yo

me aprovecho. Aunque carezca de importancia, lo principal es que saco algo» (min. 00:38:15 -min. 00:38:20).

En ese giro de Haydée, supera las críticas de sus compañeros varones y se posiciona al mismo nivel que ellos. Una ostentación que es tomada por Daniel como una ofensa, advirtiéndole que «jamás podrás ser un bárbaro, no tienes derecho a portarte como tal» (min. 00:38:40 - min. 00:38:46). A su vez, le recuerda que se ha acostado con ella sin ninguna intención personal, solo por el hecho de disfrutar de ese acto. La dureza de las palabras de Daniel se trasladan igualmente a la cámara, que asume ese posicionamiento de superioridad moral de lo masculino frente a lo femenino, encuadrando a los dos varones en un plano medio ligeramente contrapicado en el que destaca el gesto altivo de la mirada de Adrien (min. 00:38:45).

Ante la actitud de Daniel, Haydée se defiende de sus críticas, advirtiéndole lo ilógico que resulta que, mientras que para Daniel acostarse con ella es un logro, si Haydée le repite el gesto no es más que una «coleccionista». A través de esta declaración, el personaje femenino parece tomar consciencia de su propia identidad, revelándose contra las burlas y los desdenes constantes de Daniel y Adrien. Un proceso de empoderamiento que culminará en ese estado de la «sublimación», tal y como veremos más adelante.

En ese punto, Daniel se regocija en sus palabras y le espeta a Haydée que para él, ya tuvieron relaciones sexuales desde el primer momento en el que la vio. Buscando la complicidad de Adrien, le pregunta cuándo fue la primera vez que la vio, revelando Adrien ese primer contacto indirecto que hasta entonces sólo conocían Haydée, él y las espectadoras: esa escena de cama que se cuele en el prólogo de Adrien. Tras las palabras de este, Haydée responde con una leve sonrisa cómplice que parece querer buscar un halo de complicidad con Adrien, obviando así la conducta tosca de Daniel (min. 00:39:14).

Centrando la mirada en torno a Haydée, su tenacidad a la hora de afrontar las descalificaciones de Adrien nos llevan a reflexionar en torno a la imposibilidad de la protagonista de leerse como un sujeto activo con la capacidad y el potenciar de desear, es decir, de proyectar deseo, superando el estado de lo pasivo al que la delegaría la mirada masculina, de acuerdo a las teorías feministas de lo audiovisual sustentadas por Teresa de Lauretis, Laura Mulvey o Ann Kaplan, tal y como se ha visto en los capítulos precedentes. De esta manera, el desprecio de Adrien y Daniel hacia su compañera estaría relacionado, quizá, a la imposibilidad de la mujer de existir más allá de la proyección masculina.



Plano medio de Haydée (min. 00:43:45) (Rohmer, 1970).



Primer plano de las piernas de Haydée (min. 00:43:52) (Rohmer, 1970).



Primer plano del perfil de Haydée (min. 00:44:33) (Rohmer, 1970).

Después de ese desencuentro entre los tres personajes centrales, Adrien y Haydée deciden salir juntos por la noche. Ya al alba, dejan la ciudad y se encaminan hacia la playa. Es entonces cuando tiene lugar otro de los encuentros que nos dirige paulatinamente hacia la pulsión final del estado de la «sublimación». En él, la camaradería que veíamos en ese plano general entre los dos personajes (min. 00:28:09) ,se diluye hacia una aproximación que roza el terreno de la seducción. La escena se inicia en un plano general cenital que nos conduce hasta la cala, bajando la cámara poco a poco hacia la frontalidad y ofreciéndonos un plano general de los dos personajes. De ahí, se aproxima al rostro y torso de Haydée en un plano medio (min. 00:43:45), que retoma levemente lo cenital en un primer plano de sus piernas (min. 00:43:53). Una aproximación que vuelve a retomar la horizontalidad en ese primer plano de su rostro, tomado ligeramente de perfil (min. 00:44:33).

Durante esta primera toma de contacto dentro de ese espacio marítimo, Adrien intenta reconciliar a Haydée con Daniel, advirtiéndole de la oportunidad que está desperdiciando de ser amada por alguien como él. Ante este consejo, Haydée le recuerda que es una decisión personal que únicamente le incumbe a ella. Tras su negativa, Adrien le acusa de amenazar la tranquilidad en la que vivían antes de que ella llegase, a lo que ella contesta con un tácito y definitivo «si cada uno vive su vida, no la disturbaré» (min. 00:43:45 - min. 00:43:49). En este punto, la contundencia y serenidad con la que Haydée responde a Adrien parecen fijar un límite entre ambos: reconociendo la dificultad de entendimiento entre ambos, Haydée le advierte que, mientras ambos se respeten dentro de esa apatía que sienten el uno por el otro, no hay ningún motivo que impida la convivencia cordial entre los tres.



Plano medio de Adrien besando a Haydée (min. 00:45:17) (Rohmer, 1970).



Primer plano del pie de Adrien rozando a Haydée (min. 00:45:24) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Haydée (min. 00:45:28) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Haydée empujando a Adrien (min. 00:45:34) (Rohmer, 1970).



Primer plano de la mano de Adrien sobre Haydée (min. 00:45:36) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Adrien siendo rechazado (min. 00:45:38) (Rohmer, 1970).

Ante la actitud apaciguada pero tajante de Haydée, la voz en *off* de Adrien revela el deseo del personaje masculino por retomar ese juego de la seducción. Así, Adrien toma la decisión de aproximarse al cuerpo de Haydée, bajo la excusa de sentirse forzado bajo la negativa de esta. Este acercamiento se inicia en un plano medio en el que Adrien se inclina por encima del cuerpo tumbado de ella y la besa cerca de los labios. Un plano medio cenital en el que destaca la actitud pasiva de Haydée, inmóvil bajo el cuerpo de Adrien (min. 00:45:17). Posteriormente, Adrien roza repetidamente el pie de Haydée (min. 00:45:24). En ese instante, se nos descubre el rostro de Haydée que, medio cubierto por la sombra de Adrien, interpela a la cámara y esboza una leve sonrisa.

En este punto, cabe reflexionar acerca de esa sonrisa que se repite en el rostro de la protagonista cada vez que uno de los personajes masculinos la interpela sin su consentimiento o la critica. Una mueca aparentemente insignificante con la que ella responde a la actitud crítica de sus compañeros. Esta calma con la que Haydée parece responder a Adrien se acaba cuando este se vuelve a abalanzar sobre su cuerpo semidesnudo, apartándolo con una de sus manos en un plano medio cenital (min. 00:45:34). En un último intento, Adrien toca la cintura de Haydée sin su permiso (min. 00:45:36) y es entonces cuando la negativa de ella se vuelve contundente, levantándose y empujándolo. Un rechazo que culmina en ese plano medio de Adrien golpeado con la arena que ella levanta al irse (min. 00:45:38).

Pudiendo interpretarse ese gesto de la protagonista como una resistencia al acoso insistente de Adrien, la respuesta final del acto parece aproximarse más bien a la arquitectura narrativa del relato clásico de Vladimir Propp : huyendo de Adrien, Haydée se dirige corriendo a Daniel, quien la espera fuera de la playa. Frente a una ruptura con lo masculino, la protagonista optaría por refugiarse en él, abrazándolo fuertemente. No obstante, su tono asertivo y la vehemencia de sus palabras la convierten igualmente en un personaje femenino que, si bien aparentemente podría estar jugando la baza arquetípica de la «*chic fille*», no duda en enfrentarse dialécticamente a las acusaciones vertidas por sus compañeros.

Retomando el análisis del discurso televisivo, se compararán las imágenes analizadas del estado de la «mediación» con dos capítulos de *Les femmes...aussi*: ¿Una

mujer igual a un hombre? y *La prometida del Gendarme Lamour* (1969). En estos dos capítulos se muestran dos facetas de lo femenino de acuerdo a los estereotipos instaurados en la sociedad francesa de los años sesenta: la mujer que se incorpora al trabajo y que lucha por sus derechos laborales en 1968 y aquella que ha de adoptar el rol de «mujer ángel» (Bornay, 1990) dentro de los estrictos códigos de conducta de la gendarmería francesa.



(Min. 00:37:32).



(Min. 00:37:38).



(Min. 00:43:56).

Fotogramas de *¿Una mujer igual a un hombre?* (Krier, 1968).

En el capítulo *¿Una mujer igual a un hombre?*, Jacques Krier se aproxima a la realidad de las mujeres trabajadoras en Occidente, buscando conocer hasta qué punto el salario de estas es inferior al de sus compañeros. Para ello, toma el ejemplo de una de las primeras huelgas obreras de mujeres, que tuvo lugar en la ciudad belga de Herstal en 1966. En ella, las trabajadoras de una fábrica de armas llevaron a cabo una huelga de 12 semanas con el objetivo de que la patronal reconociese la igualdad salarial entre hombres y mujeres. A su vez, el reportaje de Krier recoge las manifestaciones sindicales de mujeres en Alemania o Italia.

Si bien el equipo de Éliane Victor se centra en la cuestión de la brecha salarial, el inicio del reportaje marca igualmente otra de las bases de dicha desigualdad: la educación. De esta manera, una voz *en off* explica a los espectadores cómo la separación en la escuela entre niños y niñas potencia desde edades muy tempranas la diferencia de género. A su vez, se hace mención a la escasa presencia de mujeres en carreras de ciencias o a las dificultades que contraen aquellas que pretenden conciliar su vida laboral con los cuidados de sus hijos.

En las imágenes seleccionadas, se observa un plano general en el que vemos a las mujeres de la fábrica de armas de Herstal manifestándose por las calles con las pancartas (min. 00:37:32). En este sentido, el gesto adusto y regio de algunos de los rostros de la comitiva de la convocatoria recuerda en cierto sentido a la actitud de Haydée ante las burlas de Daniel y Adrien. Tras ver cómo las mujeres ocupan la totalidad de la calle, llama la atención ese otro plano general con los hombres de la fábrica apoyando la huelga desde la acera de la calle (min. 00:37:37). Frente a la posición dominante que toman los personajes masculinos en *La coleccionista*, es

interesante observar cómo, en este reportaje de Jacques Krier, asumen un rol de acompañante por encima del de protagonista.

En último lugar, cabría hacer mención a esa sonrisa característica de Haydée, sin un claro significado aparente. Dentro de las mujeres que el equipo de *Les femmes... aussi* entrevista en uno de los laboratorios que visitan, destaca la sonrisa de una de las trabajadoras al explicar a cámara en qué consiste su trabajo (min. 00:43:56). Aún siendo consciente de la diferencia de salario entre ella y sus colegas masculinos, la joven sonríe orgullosa por haber logrado llegar hasta esa posición en su trabajo.



(Min. 00:00:59).



(Min. 00:07:39).



(Min. 00:37:38).

La prometida del Gendarme Lamour (Moati, 1970).

En relación al capítulo de 1970 denominado *La prometida del gendarme Lamour*, en él se narra la llegada de un nuevo *gendarme* y de su mujer al cuartel de Passy Chedde, en la Alta Savoya. Dirigido por Serge Moati, el reportaje se inicia en la fiesta de jubilación del *gendarme* Becquer, cuya plaza será cubierta por Lamour. Un rito de traspaso regido por normas protocolarias tan diversas como la posición que debe ocupar cada cargo hasta el orden en el que se sirven las copas de champán. Se trata de un acontecimiento altamente privado en el que se da por primera vez cabida a las cámaras de televisión.

Ese hermetismo se refleja en la privatización del acto de jubilación, en el que sólo está la esposa. La imposición ritual de los códigos internos conlleva igualmente una cierta melancolía en el rostro de las presentes, que se escenifica en ese primer plano frontal de Madame Becquer (min. 00:00:59) en el que apenas vemos el atisbo de una sonrisa. Tal y como nos revela a continuación este reportaje, esta apatía generalizada entre las mujeres de los gendarmes se debe, entre otros factores, al alto grado de vigilancia al que son expuestas.

Tras esa escena colectiva del recibimiento y despedida de los gendarmes, la cámara se cuela en la cotidianidad de sus esposas, obligadas a vivir junto a ellos y sus familias en las viviendas adjudicadas desde la jefatura de policía. En ellas, rige un estricto código de conducta según el cual la mujer del *gendarme* debe reflejar en su rutina la excelencia que se le exige a la sociedad francesa. Dicho control conlleva, entre otros aspectos, la supervisión por los capataces al cargo de la limpieza y cuidado de las viviendas. Un protocolo que iría más allá de lo meramente higiénico, coaccionando las amistades de las mujeres y reduciendo al máximo su abanico social.

Este control al que son sometidas las mujeres se refleja en ese plano general dentro del hogar de los Becquer (min. 00:37:39) en el que observamos dos niveles de la imagen: el de la mujer, centrada en recoger y hacer las maletas; y el del hombre, que dialoga con su jefe. De manera similar a como sucede en *La coleccionista*, lo masculino ejercería un control y opresión sistemática hacia lo femenino. Esta dualidad de poderes se recoge igualmente en ese primer plano de la verja que nos muestra al fondo a una mujer asomándose por la ventana (min. 00:37:38), en ese intento de tomar contacto con el exterior.

En relación a las emisiones de *Dim, Dam, Dom*, analizaremos tres piezas que tienen en común su capacidad para reflejar las relaciones entre lo masculino y lo femenino y la generación de estructuras de dominación dentro de ellas. Pese a las diferencias que encontramos, desde el criterio estético hasta las cuestiones temáticas que las hilan, las tres muestran la presión de lo masculino en las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. Una realidad igualmente presente en los vínculos que se establecen entre los tres personajes centrales de *La coleccionista*.



(Min. 00:08:46).



(Min. 00:11:12).



(Min. 00:12:47).



(Min. 00:13:47).

Fotogramas de la pieza *Una mitad vista por la otra* (Valcroze, 1965).

En primer lugar, comenzaremos con la pieza *Una mitad vista por la otra*, emitida dentro del número del 30 de abril de 1965. Se trata de un docudrama poético que nos acerca a la cotidianidad de una pareja mediática, la conformada por Doniol Valcroze¹² y su esposa Françoise Brion. En ella, la voz en *off* de Valcroze nos muestra las dos caras de François: por un lado, la de una joven aniñada de actitud inocente y, por otro lado, la de la mujer que se aprovecha de su talento y de su físico para tentar a otros hombres y engañar a su marido. Una dualidad que encajaría bastante bien con la rivalidad clásica de la «mujer ángel» de Michelet y la «mujer fatal» Bornay (1990).

En relación a las imágenes recogidas en esta suerte de «docudrama» (Jost, 2001), destaca el uso del plano medio por encima del primer plano, que se reserva exclusivamente a la proyección del rostro de la actriz en contadas ocasiones. Así, un

¹² Se trata de uno de los escasos ejemplos de la piezas de *Dim, Dam, Dom* donde se refleja una autoría diferente a la Daisy de Galard. Lo mismo acontece con los trabajos de Roger Vadim o del artista Peter Folds.

plano medio cenital nos muestra a Françoise jugando con su perro en una escena típicamente hogareña (min. 00:08:46). Frente a esa inocencia, un primer plano con un ligero contrapicado del rostro maquillado de Françoise en medio de una función nos ofrece ese otro perfil más próximo a la «mujer fatal» de Bornay (min. 00:11:12).

Un juego de máscaras con el que Françoise no logra impedir la actitud esquiva por parte de su marido, a quien vemos en ese plano medio amenazándola mientras ella se encuentra paralizada contra la pared (min. 00:12:47). Al igual que sucedía en *La coleccionista*, la fuerza masculina siente la necesidad de controlar esa energía femenina que se escapa de su control, recurriendo a la violencia. Cara al final del «docudrama», esa dualidad de Françoise se recoge en un primer plano en el que vemos su perfil duplicado (min. 00:13:47).



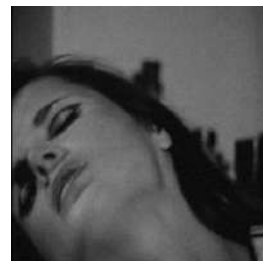
(Min. 00:13:29).



(Min. 00:14:39).



(Min. 00:16:31).



(Min. 00:16:44).

Fotogramas de la pieza *Lady L. Contra Lady X. La guerrera de los botones* (De Galard, 1967).

Dentro del número del 4 de febrero de 1967 se emitía *Lady L. contra Lady X. La guerrera de los botones*, un reportaje fotográfico de moda que toma la narrativa del «docudrama» para recrear la estética de una película de acción en la que un grupo de mujeres persigue a una prófuga de la justicia. Como ya queda vigente en este título, esta pieza de *Dim, Dam, Dom* refleja igualmente la confrontación entre mujeres, en este caso justificada bajo la trama detectivesca.

La carga dramática de esta pieza de 1965 recurre en sucesivas ocasiones al uso del primer plano. Un buen ejemplo sería ese primer plano frontal de una de sus protagonistas, que esconde su rostro entre sus brazos, dejando a la vista su boca semiabierta y parte de su ojo derecho (min. 00:13:29). En otro de los fotogramas, el encuadre se abre ligeramente para mostrar a la misma actriz que nos interpela con su pistola (min. 00:14:39). Tras unas escenas de persecución entre lo que parecen ser los tejados de un viejo edificio parisino, una de las protagonistas es finalmente capturada. La detención retoma el uso del primer plano para hacer hincapié en cómo las manos inmovilizan al personaje femenino (min. 00:16:31). Una tensión que se traslada a su rostro, que se nos presenta en plena contorsión y con los ojos cerrados, intentando resistirse a ser capturada (min. 00:16:44).

Si bien en *La coleccionista* era el personaje masculino quien acechaba al personaje femenino central, en *Lady L. contra Lady X. La guerrera de los botones* son las propias mujeres quienes se persiguen entre ellas. En un duelo al estilo de las películas de acción de la época, la presencia masculina se reduce al mínimo para delegar esa carga violenta en las figuras femeninas, que reproducen ese rol activo de la violencia en sus propias carnes.



(Min. 00:27:09).



(Min. 00:27:13).



(Min. 00:27:20).

Fotogramas de la pieza *Hardy-Dutronc* (De Galard, 1967).

Para finalizar, en el número del 9 de abril de 1967 se retoma una de las primeras piezas de *Dim, Dam, Dom: Hardy-Dutronc*. Originalmente grabada para ser emitida en 1965, en ella se presenta a uno de los iconos de la cultura popular francesa de los años sesenta: Françoise Hardy. Este particular reportaje se compone de dos partes principales. En la primera, vemos a la protagonista en la intimidad de su hogar. En la segunda parte, sale al exterior para dar una vuelta en bicicleta. De repente, un grupo masculino de ciclistas comienza a seguirla. A partir de este instante, el primer plano que la introducía deja lugar a un encuadre ligeramente más abierto, en ocasiones próximo al plano medio.

En este sentido, la reacción de Françoise Hardy a la compañía masculina se asemeja a la de Haydée al comienzo de la película, en ese gesto complaciente que no parece agobiarse en medida ante el deseo masculino. En el caso de la pieza de *Dim, Dam, Dom*, el encuadre delimita al personaje femenino entre lo masculino en sucesivas ocasiones, como en ese plano medio en el que se vemos cómo sus rodillas pedalean a escasa distancia de los ciclistas que la acechan (min. 00:27:09). Seguimiento que es captado también en los primeros planos de los rostros de los hombres que la siguen, en los cuales se advierte una peculiar expresión de deseo (min. 00:27:13). Al ver cómo la distancia con estos se acorta cada vez más, el gesto de Hardy se endurece hasta mostrar una mueca de cierto desagrado, fruto quizá de la presión social (min. 00:27:20).

Retomando el análisis de las principales imágenes analizadas de *La coleccionista* según la clasificación de nuestro modelo de estudio, se advierte principalmente una confrontación entre la «imagen-objetiva» y la «imagen-subjetiva». En el primer caso, la mirada del realizador gana presencia por encima de ese narrador diegético que es Adrien. Si bien es la voz en *off* del personaje la que nos guía a lo largo del filme, es la

mirada de Rohmer la que capta el contacto entre los dos personajes. En el segundo caso, esta se desplazaría por unos instantes hasta Adrien, mostrándonos el cuerpo segmentado de Haydée bajo su perspectiva.

Antes de profundizar en los diferentes escenarios que se dan en el estado de la «mediación» de *La rodilla de Claire* conviene aclarar un matiz respecto a la cohesión temporal de la misma. Si bien la sucesión de los tres estados en los que se divide nuestro análisis audiovisual sigue una continuidad temporal, en el caso del filme de 1970 de Éric Rohmer la presencia de varios personajes femeninos nos exige analizar la evolución de cada una por separado. Como ya se ha observado en el estado de la «introducción», la presentación de Laura tiene lugar al inicio del relato, mientras que el personaje de Claire se introduce en pleno desarrollo de los acontecimientos. Por su parte, el peso narrativo de Lucinde, la prometida de Jérôme, carece de profundidad más allá de lo simbólico de su introducción a través de esa fotografía que el protagonista enseña a Aurora y Laura.



Plano medio de Jérôme y Aurora hablando de la novela de ella (min. 00:11:07) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Jérôme y Aurora comiendo (min. 00:20:53) (Rohmer, 1970).

A su vez, la función que ejerce el personaje de Aurora no es la de ser objeto de deseo, sino la de ejercer como guía conductora de los acontecimientos. Un rol narrativo que, de acuerdo a la clasificación del relato establecida por Greimas, podría encuadrarse dentro de la figura del «destinador», ya que es la propia Aurora la que anima y conduce a Jérôme a aproximarse a las dos jóvenes en el terreno afectivo.

En este sentido, la función central de Aurora no sería otra que la de guiar cada una de las acciones de Jérôme, desde el estado de la «introducción», presentándole a las hijas de su casera; hasta el estado de la «sublimación», escuchando las declaraciones finales de Jérôme sobre su experiencia con las dos muchachas. Tal y como el propio Jérôme reconoce, él es la «cobaya» de Aurora, que busca simplemente poner en acción los planteamientos iniciales con los que ha considerado comenzar una nueva novela.

Tal y como se observa en los fotogramas seleccionados, en el gesto de Aurora y la actitud de Jérôme hacia ella se vislumbra la influencia que ejerce ella sobre él. En ese plano medio en el que ambos se encuentran en un montículo próximo a las canchas de

tenis, vemos cómo Aurora se encara a Jérôme, cruzando los brazos e inclinando la cabeza ligeramente hacia atrás con los ojos cerrados (min. 00:11:07). La imagen corresponde a esa breve charla que ambos mantienen a propósito de la obra que está comenzando a escribir Aurora acerca de un hombre maduro que filtra de manera sibilina con dos púberes. Una trama que coincide en diversos aspectos con la que se nos presenta en *La rodilla de Claire*.

En otra de las imágenes, se nos ofrece una escena familiar en la que Jérôme y Aurora comparten mesa con la madre de Claire y Laura (min. 00:20:53). Sentados uno al lado del otro, ambos se transmiten mutuamente muestras de afecto y cercanía. Una proximidad que revela la confianza que depositan uno en el otro, especialmente en el caso de Jérôme, que se dejará llevar por los consejos de su amiga para poner en práctica los planteamientos de esa novela en ciernes.

En este sentido, la clave narrativa de *La rodilla de Claire* la conformarían no tanto la culminación final de ese contacto de Jérôme con las dos muchachas sino el proceso mediante el cual se aproxima a ellas, que se inicia en las conversaciones previas con Aurora al inicio de ese estado de la «mediación». Según María Tortajada, es precisamente el rechazo previo de Jérôme a todo contacto y su negación a continuar la historia dentro del terreno de lo erótico lo que daría su pleno significado al filme, convirtiéndose en la reversión misma de los relatos libertinos:

«El vacío conforma el centro de la historia que ella quiere escribir acerca de las aventuras de su amigo con las chicas jóvenes. Cabe igualmente decir que la negación del acto por el personaje y la elisión de la escena erótica por el relato son las claves de los *Cuentos morales*. Ahora bien, esta característica no se puede leer como una inversión de la lógica libertina que hace del acto la finalidad del discurso de la seducción. En este sentido, los *Cuentos morales* no son propiamente hablando relatos libertinos, a pesar del desdoble y los juegos de seducción que se llevan a cabo, sino que son su auténtica reversión¹³».

(Tortajada, 2017: 133).

De acuerdo a esa necesaria diferenciación entre los dos personajes, nos centraremos en primer lugar en Laura, la primera de las dos hermanas en conocer a Jérôme. Tal y como se demuestra a lo largo del filme, Aurora es el enlace que une al protagonista masculino con las dos jóvenes. En el caso de Laura, Aurora no duda en confesarle la atracción que la joven siente por él desde la primera oportunidad que tiene de estar a solas con su amigo. Viendo la reticencia inicial de Jérôme a seguir sus consejos de cortejo hacia Laura, Aurora decide interceder entre ambos en momentos decisivos.

¹³ Traducción del francés original al español por la autora.



Plano general de Laura, Aurora y Jérôme (min. 00:19:13) (Rohmer, 1970).



Plano general de Laura y Jérôme (min. 00:34:12) (Rohmer, 1970).



Plano medio de la madre de Laura (min. 00:34:48) (Rohmer, 1970).

Un buen ejemplo de la capacidad de esta para interceder en la vida afectiva de Jérôme se vislumbra en ese plano general del lago en el que vemos a Aurora, Laura y Jérôme sentados en una mesa a escasos metros del lago (min. 00:19:13). Si analizamos ese encuadre minuciosamente, se observa una composición triangular cuya base se establecería en la mirada directa de Laura hacia Jérôme y su altura a través del torso de Aurora, cuyos brazos extendidos delimitarían la superficie del triángulo. En su posicionamiento central, se advierte el carácter decisivo de Aurora en la sucesión de los acontecimientos. A su vez, Jérôme desvía su mirada de Laura hacia su amiga, un gesto que se podría interpretar como la huida pulsional del protagonista de ese juego de la seducción.

Tras ese contacto previo, Laura y Jérôme se vuelven a ver en una cena familiar con la madre de ella y su futuro padrastro. Una escena que es registrada por la cámara a través de planos medios de sus integrantes y de algún plano general que ayuda a contextualizar las relaciones entre los presentes. Así, el plano general que capta las miradas entre Jérôme y Laura permite encuadrar la posición que ocupa cada uno de los personajes, encontrándose Jérôme en el medio de los padres de Laura y ella misma (min. 00:34:12). Observando la proximidad entre su hija y Jérôme, la madre de Laura confiesa su temor a ese vínculo en un tenue «no sé si confiarle mi hija» (min. 00:34:44-min. 00:34:47) mientras la cámara nos la muestra en un plano medio (min. 00:34:48).



Plano general de Claire y su pareja (min. 00:54:32) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Jérôme y Claire (min. 00:55:25) (Rohmer, 1970).



Plano medio de la rodilla de Claire (min. 00:55:32) (Rohmer, 1970).

En cuanto al personaje de Claire, el hecho de que ignore en lo afectivo a Jérôme determina el devenir de los acontecimientos y reduce la cuantía de los encuentros entre ambos. Quizá una de las escenas más reseñables del estado de «mediación» que incuben a este personaje femenino es la que tiene lugar en el patio exterior de la casa, a escasos metros del lago. Subida en un árbol con Gilles, Claire se dedica a recoger las cerezas del árbol y a guardarlas en un sombrero. Una acción que la cámara registra a través de un plano general frontal en el que vemos a la pareja encaramada a una escalera de madera (min. 00:54:32), dando lugar a una interesante simetría apenas interrumpida por la ventana de la casa desde que se asoma minutos antes Claire (min. 00:50:13).

Ante la llegada de Jérôme, el objetivo rompe la frontalidad para seguir los pasos del protagonista masculino, quién se aproxima a los jóvenes para ayudarles en la recogida de cerezas y se para unos instantes ante la rodilla de Claire, ligeramente flexionada. La importancia simbólica de este instante lleva al realizador a grabar primero un plano medio objetivo de Jérôme observando la pierna de la joven desde una posición trasera (min. 00:55:25), para luego retomar la visión subjetiva de Jérôme en un plano medio de la articulación (min. 00:55:32).

En este sentido, el peso simbólico de esta escena, que da lugar al título mismo de la película, se extiende igualmente al vestuario que portan los actores. Así, en la entrevista que concede a Labarthe, Rohmer confiesa que la elección del vestido turquesa que lleva Claire no es casual, ya que era necesario que la ropa de Laurence de Monaghan, la actriz que interpreta al personaje, se mimetizase al máximo con el lago (Labarthe, 1994). Esta simbiosis de los personajes de Éric Rohmer con el entorno natural que los rodea afectaría igualmente a Laura¹⁴, su hermanastra, dado la importancia narrativa que cobra la naturaleza en el «cuerpo moral».



Plano general de Claire, Gilles y Jérôme (min. 00:59:38) (Rohmer, 1970).



Plano medio de la mano de Gilles en la rodilla de Claire (min. 01:00:11) (Rohmer, 1970).



Plano general en la fiesta del 14 de julio (min. 00:57:13) (Rohmer, 1970).

Retomando la escena de la rodilla de Claire, el propio Rohmer reconoce que, si bien no aparece su rostro en escena para intensificar el significado pulsional de su rodilla, Claire

¹⁴ La predilección de Laura por la montaña se percibe en esa reunión familiar con su madre y Jérôme en la que reconoce que, para ella, «la montaña es como una cuna. Parece que te protege» (Min. 00:34:49 - min. 00:34:52).

sería consciente de la mirada de Jérôme, asumiéndola e internalizándola (Labarthe, 1994). La importancia que cobra ese fragmento del cuerpo de la joven se hace igualmente visible durante un encuentro de Jérôme con Gilles y Claire en las pistas de tenis. En un plano general frontal y objetivo, la cámara muestra a los tres personajes desde lo alto de la cancha, configurándose así un encuadre en el que Gilles y Claire se encuentran sentados en un banco y, algo más adelante, Jérôme observa a los tenistas de pie (min. 00:59:38). Esta disposición espacial de los personajes vendría a confirmar el rechazo de Claire hacia Jérôme, optando por la cercanía de su pareja.

Posteriormente, Jérôme se voltea para verla y la cámara se posiciona desde su perspectiva, pasando de ese plano general objetivo a la subjetividad de un plano medio ligeramente picado cuyo centro está protagonizado, una vez más, por la rodilla de Laurence de Monaghan, que comparte encuadre con la de su compañero. Es entonces cuando, conservando ese enfoque, se observa cómo la mano de Gilles se posa paulatinamente en la rodilla de Claire (min. 01:00:11). Un gesto simple que conmueve a Jérôme y le lleva a cometer el acto final que tendrá lugar ya en el estado de la «sublimación»: el contacto directo con esa parte del cuerpo de la joven.

En este punto, la presencia de Gilles en el juego visual que mantiene Jérôme con Claire podría interpretarse igualmente dentro de lo que Tortajada acierta a denominar «la desdoblación y el tercero inestable» (Tortajada, 2017:107). Según este planteamiento, la existencia de un tercer implicado en el juego de la seducción que se establece entre dos individuos altera el vínculo y plantea una reconfiguración del eje narrativo. En el caso que nos ocupa, Jérôme vendría a ocupar esa posición del «tercero inestable», interceptando la mirada de Claire e inmiscuyéndose en un vínculo efectivo previamente construido. De esta manera, la posición externa de Jérôme, tal y como se observa en ese plano general de las canchas de tenis (min. 00:59:38), le impediría acceder a Claire más allá de esa proyección que no llega a culminar.

En este punto, la inacción de Jérôme le colocaría al margen de la pareja. Así, el discreto gesto de Gilles sobre la rodilla de su compañera se convierte para Jérôme en todo un desafío que resuelve al final del tercer estado. Justo antes de esa escena a la luz del día, tiene lugar un interesante encuentro de los personajes centrales en una verbena popular que se celebra en el pueblo para celebrar el 14 de julio. En un plano general, vemos cómo Gilles mira de manera condescendiente a Jérôme, al preguntarle este a Claire si accede a bailar con él (min. 00:57:13). Tal y cómo recoge ese encuadre, Jérôme se encontraría una vez más desplazado de ese vínculo afectivo ante la negativa de ella.



Plano medio de Jérôme y Claire (min. 01:11:51) (Rohmer, 1970).



Plano general de Jérôme, Aurora y Claire (min. 01:12:49) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Jérôme tropezando con Claire (min. 01:12:57) (Rohmer, 1970).

Tras presenciar las caricias de Gilles a la rodilla de Claire, Jérôme traslada sus impresiones a Aurora, mientras observan jugar al voleibol a las jóvenes y sus acompañantes. Al lastimarse, Claire abandona el partido y va a pedir ayuda a Aurora, quien la deja unos instantes en la compañía de Jérôme, con la excusa de ir a buscar un refrigerio. Actuando esta vez de confidente y figura de referencia auxiliar, Jérôme calma a Claire en un plano medio frontal que nos muestra un diálogo cara a cara entre ambos (min. 01:11:51).

A la vuelta de Aurora, se observa cómo Jérôme se aleja levemente de Claire. En este punto, su amiga le ofrece uno de los zumos de fruta que ha ido a buscar en su ausencia, dando lugar a un plano general frontal en el que Claire ocupa el centro del encuadre y desplaza hacia el fuera de campo a Aurora, de quién solo vemos uno de sus brazos sosteniendo el vaso (min.01:12:49). Siendo imperceptible por la cámara, Aurora reaparece en el encuadre a través de su voz, que lo invita a aproximarse a ella. En un intento de tomar el vaso que Aurora le ofrece, la mano de ella se retira y Jérôme acaba tropezando con Claire, tocando inevitablemente su rodilla (min. 01:12:57). En este sentido, la presencia oculta de Aurora podría interpretarse como la influencia que esta ejerce desde la sombra. Desde el fuera de campo, trama los encuentros entre Jérôme y las dos jóvenes, ejerciendo de «destinadora» o guía narrativa (Propp, 1985).

Retomando el análisis comparativo con las emisiones televisivas seleccionadas, se trabajarán en primer lugar los capítulos de *Les femmes...aussi* escogidos: *En Kenya, mujer blanca, mujeres negras* (1969) y *Ellas son húngaras* (1970). En ambos, se estudiará hasta qué punto la mirada exterior conforma y edifica a los personajes femeninos que protagonizan estas dos emisiones. En este sentido, la similitud de ambas emisiones con este estado de la «mediación» en *La rodilla de Claire* reside no tanto en la temática sino en esa fetichización del cuerpo femenino a través de la segmentación del mismo.



(Min. 00:09:29).



(Min. 00:36:47).



(Min. 00:41:58).

*En Kenia, mujer blanca, mujeres
negras (Marchand, 1969)*

En 1969, Jean Pierre Marchand dirige para *Les femmes...aussi* el episodio *En Kenia, mujer blanca, mujeres negras*. Se trata de un reportaje encabezado por Mirella, una mujer de raza caucásica descendiente de colonos, que vive con su familia en Nairobi y que se dedica a tomar fotografías de las keniatas, entrevistándolas y estableciendo vínculos fraternales con ellas.

Al inicio del reportaje, la propia Mirella reconoce su privilegio como mujer blanca y explica a cámara cómo la convivencia con las tribus autóctonas de la zona le ha hecho ampliar sus horizontes hacia otras realidades sociales. En este sentido, la relación que establece Mirella con esas mujeres a las que fotografía no sería tanto de carácter individual como colectivo. Un hecho que se comprueba en ese título, donde se separa la realidad de la mujer blanca con las de las originarias de Nairobi. Esto es, frente a las condiciones de vida de las mujeres a las que retrata, la vida de Mirella es la de una burguesa que dispone de una mansión con piscina, tierras propias y un servicio doméstico que realiza las labores de limpieza y cuidados en el hogar. Unos orígenes que son marcados por la voz en *off* que guía este reportaje, alabando la labor de la protagonista por salir de su zona de confort y descubrir nuevos horizontes.

Ahora bien, si prestamos atención al tipo de fotografías que realiza Mirella, destaca el uso de planos frontales (min. 00:09:29) y contrapicados (min. 00:36:47) que, lejos de buscar un diálogo con las fotografiadas, parecen ensalzar las virtudes físicas de las keniatas, reduciéndolas al mero arquetipo estético, tal y como sucedía con Jérôme y Claire en el filme de Rohmer. Así, la mirada de Mirella actuaría de manera similar a la mirada masculina, destacando las virtudes físicas de la fotografiada por encima de su entidad como individuo.

No obstante, la pieza de Marchand desvela igualmente cierta proximidad entre Mirella y las otras mujeres, tal y como revela ese plano general en el que Mirella se baña con una amiga (min. 00:41:58). De esta manera, podríamos interpretar que, aún superando los prejuicios subjetivos hacia las afrodescendientes, Mirella no lograría desprenderse por completo de la mirada occidental que la coloca por encima de las otras mujeres.



(Min. 00:16:33).



(Min. 00:23:15).



(Min. 00:26:33).

Fragmentos de *Ellas son húngaras*
(Rabonovsky, 1970)

Dirigida por Mate Rabonovsky, *Ellas son húngaras* es una pieza de carácter documental en la que el equipo de *Les femmes...aussi* se introduce en el día a día de una familia húngara, centrándose especialmente en Susza Ferge, profesora universitaria en Budapest. Al inicio del reportaje, vemos a la protagonista compartiendo una comida de domingo con su familia política, apegada a los valores tradicionales. Una realidad que contrasta con el día a día de Susza en Budapest, donde compagina su labor académica con los cuidados del hogar.

En esa cotidianidad urbana, destacan dos tipos de espacios: lo doméstico, protagonizado por Susza Ferge y su familia; y lo industrial, protagonizado por las mujeres obreras húngaras, retratadas principalmente a través del primer plano. De estos dos entornos surge un tercero, que conjuga lo privado del hogar con lo público de la vida laboral: tal es el caso de esos planos medios y planos generales en los que vemos a Susza impartir clases universitarias en su casa (min. 00:16:33).

En cuanto al espacio de lo industrial, el uso del primer plano canaliza la atención principalmente entorno al rostro de las obreras y de sus manos. Por un lado, el rostro interpelativo de las trabajadoras de la fábrica (min. 00:23:15) confronta la mirada de la espectadora, que toma consciencia de la envergadura del trabajo industrial. Por otro lado, los primeros planos de manos y dedos en contacto directo con las herramientas (min. 00:26:33) apela al esfuerzo manual de las mujeres de la fábrica.

A la hora de comparar la pieza de Rabonovsky con el filme de Rohmer de 1970, el espacio en el que ambas narraciones germinan y se desarrollan dota de pleno significado a ambos discursos. En el caso de Claire, su vinculación con el lago y el paraje natural que la rodean resultan determinantes en la edificación de lo femenino desde la proyección masculina. Un contexto que en el caso de Susza Ferge adopta la presencia de lo urbano e industrial, mostrándonos la fuerza de las mujeres a través de esos planos generales de la vida académica (min. 00:16:33) y de primeros planos de las manos de las obreras (min. 00:26:33).

En cuanto a las emisiones de *Dim, Dam, Dom*, nos centraremos en analizar la proyección de otras corporeidades alejadas del hieratismo de la «*chic-fille*». Para ello,

recurriremos a la pieza audiovisual de *Las Nanas de Niki de Saint Phalle*, al tiempo que comparamos esos planos medios de la rodilla de Claire con los de los reportajes fotográficos de moda sobre la minifalda: *Minifaldas -maxipiernas* y *De la mini a la micro falda*.



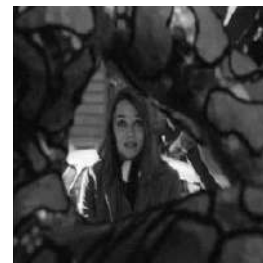
(Min. 00:14:47).



(Min. 00:15:23).



(Min. 00:15:30).



(Min. 00:16:09).

Fragmentos de *Las Nanas de Niki de Saint Phalle* (De Galard, 1965)

En el episodio del 28 de octubre de 1965, el equipo de *Dim, Dam, Dom* entrevista a Niki de Saint Phalle a propósito de su colección de Nanas, esculturas gigantescas donde lo femenino adquiere volumen y presencia física. En su tamaño descomunal, Niki de Saint Phalle buscaría repensar la feminidad superando el arquetipo en boga de esa década: la «*chic fille*». Para ello, edifica estas estructuras corpóreas de enormes senos y muslos gruesos. Un juego de lo corpóreo que superaría la armonía helénica para proponer un diálogo entre las mujeres de carne y hueso y estas peculiares proyecciones de lo femenino.

En esta pieza, la entrevista a Niki de Saint Phalle vendría a proponer un modelo de feminidad en diferido que se opone al de las modelos que presentan y conducen las emisiones de *Dim, Dam, Dom*. Tal y como reconoce la propia artista durante la entrevista, el objetivo de su exposición de Nanas no es otro que reflejar la realidad de las mujeres cotidianas, desde ella misma hasta sus amigas o conocidas. Esta visión del cuerpo femenino cotidiano desde lo abrupto contrastaría con la delgadez de Laura y Claire, cuyas clavículas y costillas se entrevén por encima del bañador.

A la hora de captar a las Nanas de Niki de Saint Phalle, la cámara opta por el plano medio contrapicado, mostrándonos las esculturas entre las sombras que estas proyectan (min. 00:14:47) o posicionando el objetivo al nivel del vientre de otra de ellas, haciendo que este sea el punto central de la escultura (min. 00:15:23). Recurriendo igualmente a *travellings* y *zooms*, la imagen se parcela en primeros planos del rostro (min. 00:15:30). A su vez, el equipo del programa aprovecha los huecos entre las esculturas para mostrar el rostro de su creadora muestra primeros planos del rostro de Niki de Saint Phalle (min. 00:16:09), creadora y madre de esas Nanas.



(Min. 00:29:56).



(Min. 00:31:19).



(Min. 00:32:45).

Fragmentos de *Minifaldas - maxipiernas* (De Galard, 1966)

En el número del 27 de mayo de 1966 se recoge una interesante pieza audiovisual que presenta una estética muy similar a ese estado de la «mediación» en *La rodilla de Claire*. Bajo el nombre de *Minifaldas - maxipiernas*, este reportaje fotográfico de moda presenta a varias modelos en un entorno natural que combina planos medios con campos de rugby con imágenes bucólicas con estanques y animales. En él, la cámara se limita a registrar el cuerpo de las mujeres, centrándose en sus piernas y dejando fuera de campo sus rostros.

En este caso, el plano medio se conjuga con el primer plano, centrándose en torno a la rodilla, aproximándose más allá de ese primer contacto con la articulación que se percibe en la escena del cerezo de *La rodilla de Claire*. Una de las escasas excepciones sería ese plano medio del torso de una de las modelos, al que observamos en un plano contrapicado (min. 00:29:56). En otro encuadre similar a esa aproximación de Jérôme a Claire, la cámara nos muestra en un primer plano la parte trasera de una rodilla ligeramente flexionada (min. 00:31:19). Con todo, ganaría protagonismo el encuadre del plano medio, donde el cuerpo de la mujer se conjuga con ese entorno natural en el que se ubica. Ejemplo de ello sería ese plano medio de una ellas, que deja fuera de campo los pies y la parte superior del rostro para centrarse en la falda y la parte superior de las piernas, marcando la limitación del marco con las rodillas de la protagonista (min. 00:32:45).



(Min. 00:23:20).



(Min. 00:23:30).



(Min. 00:24:59).

Fragmentos de *De la mini a la micro falda* (De Galard, 1967)

Ya en 1967, el equipo de Daisy de Galarud vuelve a centrar uno de sus reportajes en torno a la minifalda. El número del 12 de noviembre de 1967, *De la mini a la micro*, va más allá del mero reportaje fotográfico de moda para ahondar en la repercusión social que dicha prenda tiene dentro de la sociedad francesa. Partiendo de la mirada masculina, se presentan diferentes modelos de minifaldas bajo la proclama de que ese año se acorta su largo un poco más. Si bien el carácter publicitario del reportaje está presente, se busca al mismo tiempo reflejar las reacciones de los franceses ante esta polémica prenda.

En este punto, más allá de las opiniones directas hacia el cuerpo de las modelos, la cámara registra las miradas de soslayo que dedican los hombres a las modelos. Una proyección del deseo que recuerda en cierta medida a la reacción de Jérôme ante la rodilla de Claire. Ahora bien, en el caso de este reportaje, la situación singular y exclusiva que presenta Rohmer se hace extensiva a todas las jóvenes, normalizando esta peculiar conducta masculina en las calles parisinas.

Al igual que en la película previamente analizada, se vuelve a recurrir al plano medio para mostrar las piernas de las modelos y dejar sus torsos fuera de cámara (min. 00:23:20). A su vez, el plano general permite contextualizar la escena, aunando en un mismo encuadre al los clientes de una terraza y a las modelos del reportaje (min. 00:23:30). Finalmente, el plano medio nos vuelve a ofrecer la visión segmentada de las piernas de las jóvenes, obviando una vez más toda identidad de las protagonistas, cortando la imagen al nivel de la cintura de ambas (min. 00:24:59).

Volviendo una vez más al análisis comparativo de las escenas trabajadas de *La rodilla de Claire*, la presencia de la rodilla de la joven adquiere un protagonismo estético y narrativo que le confiere cierto carácter interpelativo, aun tratándose de un plano medio en un estado de la «mediación». En este sentido, el carácter simbólico de ese plano medio, que representa el deseo proyectado de Jérôme y el carácter prohibitivo del mismo, sitúa a la imagen entre la potencialidad de la «interpelación simbólica» y la percepción de la «imagen-subjetiva». Ofreciéndose desde la visión subjetiva del personaje masculino, la carga significativa de esa parte segmentada del cuerpo de Claire parece aproximarse al carácter pulsional de lo interpelativo, a pesar de tratarse de un plano medio y de hallarse aún en ese estado intermedio de la «mediación».

A su vez, los planos generales que nos presentan a Jérôme acompañado de Aurora y de otra de las dos hermanas encajan sin dejar lugar a dudas con el carácter perceptivo de la «imagen-objetiva». En este caso, es la visión extradiégetica del realizador la que nos aproxima a la cotidianidad de los personajes a través del plano general. En este sentido, Éric Rohmer se serviría del plano general para ubicar en el tiempo y el espacio la acción y los personajes que determinan el relato.

Tercer estado: «sublimación».

«En lugar de aceptar el juego ambiguo, creador del deseo y vehículo de la acción representada por la escena erótica, el héroe neutraliza la seducción del doble para elegirían posición del tercero, una posición dominante, desde donde él podrá reevaluar la situación, y mismo hacer existir, bajo la forma de una representación, el acto del que se sustrae. (...) La historia quiere sin embargo que, mientras el personaje finge desde el lugar del garante, se encuentra atrapado en la posición del tercero inestable, al mismo tiempo interior y exterior a la pareja que él forma o al evento que él reevalúa¹⁵».

(Tortajada. 2017: 258).

Partiendo del análisis de María Tortajada en torno al posición del protagonista masculino en la narrativa de Rohmer, se persigue en este tercer estado del «cuerpo moral» ahondar en la edificación final de lo femenino a través de la acción de quién la proyecta. De esta manera, compararemos el estudio de Tortajada en torno a la figura del «tercero inestable» con la construcción de lo femenino en este tercer estado de la aproximación del «cuerpo moral».

En este sentido, en ambas películas seleccionadas de Rohmer se observa un patrón similar en la conducta masculina, ya que tanto Adrien (*La coleccionista*) como Jérôme (*La rodilla de Claire*) no alcanzan el zenit a través de la praxis del *eros*. Por el contrario, se limitan a culminar su deseo a través de un gesto que, si bien de notable carga alegórica, no logra superar el estado de lo dialéctico. Así, frente a un posible abordaje carnal de la situación, Adrien ve en Haydée un desafío hacia su templanza, dejándola marchar con sus nuevos compañeros de viaje y asumiendo el fin de ese relato compartido. Respecto a Jérôme, buscaría reforzar su vínculo de compromiso con su prometida a través de Claire, en ese mínimo roce de su rodilla que libera al sujeto masculino de toda carga moral reprochable.

Frente a esa figura masculina, lo femenino parecería adoptar un rol suplementario que se limitaría a complementar la proyección del otro. No obstante, la actitud defensiva de Haydée ante el acoso de Adrien en la escena de la playa parece alejarse de esa visión pasiva de la feminidad. A su vez, el tono asertivo de Laura pese a su titubeo juvenil demuestra una templanza que dista de la inestabilidad e inseguridad que caracterizarían a la «*chic fille*» (Morin, 1972) o la «mujer ángel» (Bornay, 1990). En este sentido, se pretende en este último estado del «cuerpo moral» analizar el verdadero rol de lo femenino en este juego de la seducción que plantea Éric Rohmer.

¹⁵ Traducido del francés original al español por la autora.



Plano general de Haydée (min. 00:59:37) (Rohmer, 1967).



Plano medio de Adrien y el coleccionista (min. 01:01:18) (Rohmer, 1967).



Primer plano de Adrien y Haydée (min. 01:03:14) (Rohmer, 1967).

Retomando el análisis de *La coleccionista*, el estado de la «sublimación» se iniciaría con la visita del marchante de arte inglés, de nombre Charlie, a la casa de recreo estival de Rodolphe. Mientras Charlie y Adrien debaten entorno al posible negocio, Haydée los observa reflexiva desde la butaca que se encuentra justo detrás (min. 00:59:37). En un plano general tomado desde la perspectiva subjetiva de Adrien, se nos descubre la figura de la joven, cuyo protagonismo trascenderá en las secuencias siguientes a su propio cuerpo, adoptando la presencia de valor de intercambio y mimetizándose con el jarrón que adquiere Charlie.

Ya en el prólogo de Adrien, el personaje masculino anuncia a su pareja uno de los motivos que le conducen a pasar unos días en esa casa de la Provenza francesa: conseguir contactos de marchantes en el sur de Francia. Si bien reconoce en sucesivas ocasiones que el fin de esas vacaciones no es otro que el de desconectar de la ciudad, la llegada de Charlie en el estado de «sublimación» muestra que este no era su único objetivo. Una realidad que parece cumplirse en ese intercambio final con el marchante de arte extranjero.

Nada más llegar a la casa de Rodolphe, Charlie observa a Haydée y desde ese momento comienza a mostrar un interés hacia ella que va aumentando paulatinamente. Mientras entablan una conversación en torno a ese jarrón que Adrien quiere vender a buen precio, el marchante vuelve a mencionar en repetidas ocasiones el nombre de Haydée. Tras deducir su interés hacia ella, Adrien le propone que pasen una velada juntos. Una propuesta que la cámara registra desde un plano medio frontal en el que los dos personajes masculinos observan los jarrones y miran a Haydée de soslayo (min. 01:01:18).

En este punto, la presencia del espejo en el que ambos se reflejan se repite en ese primer plano de la habitación. En él, vemos en el espejo el reflejo de Adrien, que se aproxima por detrás de Haydée (min. 01:03:14). Si comparamos este primer plano con el plano medio de Charlie y Adrien, observamos cómo en el caso del plano medio se prioriza la imagen real de la reflejada, de la que apenas vemos un atisbo del rostro de Charlie. Sin embargo, en el caso del primer plano de Haydée y Adrien, la cámara se centra en captar el reflejo.

Más allá de posibles interpretaciones entorno a la duplicidad del rostro, lo cierto es que ambas imágenes muestran en esa continuidad del rostro reflejado las dobles intenciones que albergan cada uno de los personajes implicados en la escena. Así, el marchante buscaría no solo hacerse con ese jarrón, sino también el afecto y la compañía de la joven. A su vez, la ambición de Adrien por vender ese jarrón se extendería a su voluntad por cuestionar los valores de Charlie y demostrarse a sí mismo su capacidad de contención emocional. Finalmente, Haydée accedería a ese intercambio no tanto por un interés económico sino por el mero juego de la seducción, dejándose llevar por la atracción que ambos hombres sienten hacia ella.



Plano general de Adrien, Haydée y Charlie (min. 01:05:31) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Charlie (min. 01:05:59) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Haydée (min. 01:06:03) (Rohmer, 1970).

Después de acordar con Adrien esa cita con Charlie, ambos acuden a la villa del marchante para pasar la velada. En un plano general ligeramente picado que ayuda a situar la acción y los personajes dentro del espacio (min. 01:05:31), Rohmer presenta a los tres protagonistas de la escena: Jérôme, que levanta la vista en un gesto reflexivo; Charlie, a quien la cámara enfoca de espaldas; y Haydée, que se posiciona entre los dos y adopta una actitud relajada.

Siguiendo con los planteamientos de Tortajada, esa posición intermedia de Haydée entre los dos personajes masculinos nos advierte de su poder simbólico. Al igual que ese jarrón, se convierte en un elemento de intercambio entre los varones. Por un lado, Adrien rehúye a Haydée, al temer que su aproximación a la joven le disturbe. Por otro lado, la atracción que genera en Charlie desemboca en una gestualidad deshinibida del personaje masculino hacia la joven. Así, observamos en ese plano medio del marchante de arte cómo sus manos, apoyadas en el sofá, parecen impulsar hacia delante el torso de Charlie, quien mira fijamente a Haydée (min. 01:05:59).

En cuanto a Haydée, el objetivo la registra en un plano medio ligeramente picado y acortado que nos muestra su gesto apático tras el que se esconde una leve sonrisa (min. 01:06:03). La mínima expresión de su rostro contrastaría con el fervor que desprende el de Charlie. Frente al interés de los dos varones hacia ella, Haydée parece permanecer ciertamente impasible.



Primer plano de Haydée
(min. 01:12:00) (Rohmer,
1970).



Primer plano de Charlie
(min. 01:12:10) (Rohmer,
1970).



Primer plano de Adrien
(min. 01:12:59) (Rohmer,
1970).

Un distanciamiento que no impediría al personaje ocupar el centro de la narración desde ese primer prólogo de ella en la playa con la que se inicia la película¹⁶. Manteniendo una actitud apaciguada, Haydée se distancia progresivamente en esta secuencia de sus dos compañeros de estancia, dejando que Charlie y Adrien se inicien en un intenso debate en torno a la moralidad y al dandismo como modo de supervivencia. Para ello, Rohmer recurre a un primer plano abierto que entroncaría casi con el plano medio en el caso de Haydée (min. 01:12:00). Por su parte, el realizador recurre a un primer plano más cercano para enfocar a Charlie (min. 01:12:10) y Adrien (min. 01:12:59).

De esta manera, el lenguaje técnico se une a lo diegético para dar relevancia a ese diálogo entre los dos personajes masculinos. Frente a la posición altruista de Adrien, quién defiende su derecho a no trabajar en la medida de lo posible y vivir de acuerdo a las posibilidades que le va ofreciendo el destino, Charlie le reprocha sus críticas al sistema dominante alegando que no es más que un «nostálgico de los viejos tiempos» (min. 01:12:05 - min. 01:12:08). Así, frente las críticas vertidas por Adrien, Charlie lo acusa de no ser más que un oportunista nihilista que se cree por encima de aquellos que lo rodean, aprovechándose de los medios económicos de terceros. Ante estas acusaciones, Adrien responde afirmando que la riqueza despoja toda posibilidad de heroísmo, afirmando que «no concibo al dandi sin heroísmo» (min. 01:12:57 - min. 01:12:59).



Plano general de Charlie
tocando a Haydée (min.
01:13:32) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Charlie
aproximándose a Haydée
(min. 01:13:41) (Rohmer,
1970).



Plano general de Haydée y
el jarrón (min. 01:13:45)
(Rohmer, 1970).

¹⁶ Siendo Charlie marchante de arte, es a Haydée a quién se le adjudica este nombramiento, focalizando el interés narrativo en ella.

Después de esta conversación, se hace un tenso silencio en la sala que es aprovechado por Haydée para servirse una copa. Al aproximarse a Charlie, esta la toma por la cintura y, mientras va bajando ligeramente su mano, le pregunta su opinión acerca de las declaraciones de Adrien. Sin retomar el contacto directo con ninguno de los dos, Haydée declara en voz baja «no le haga mucho caso. Siempre dice cosas para que los demás lo escuchen» (min. 01:13:31 - min. 01:13:40). Un instante que la cámara recoge en un plano general en el que vemos cómo Charlie toma la cintura de Haydée por detrás (min. 01:13:32). Desde ese momento, la figura de Adrien queda relegada de la acción en ese plano medio de Haydée y Charlie, que se inclina hacia ella y esconde tras su torso a Adrien (min. 01:13:41). Ante la actitud de Charlie, Haydée inicia un juego de seducción escondiéndose de él y buscando su mirada.

Mientras se produce este juego de idas y venidas entre el marchante de arte y la joven, Haydée termina por posicionarse al lado del jarrón, en un plano general que permite apreciar un cierto parecido cromático entre su vestido y su piel bronceada y el jarrón, verde y con las asas doradas (min. 01:13:45). Esta simbiosis estética que se plantea entre la joven y elpreciado objeto de arte parece confirmar la hipótesis de que ambos son objetos de intercambio. Si bien Haydée es inicialmente presentada como una «coleccionista», la mirada del verdadero «coleccionista» profesional, Charlie, asume su rol y la condiciona al estado de objeto intercambiable.



Primer plano de Charlie
(min. 01:13:47) (Rohmer,
1970).



Plano general de Haydée
(min. 01:13:50) (Rohmer,
1970).



Primer plano del jarrón roto
en el suelo (min. 01:13:52)
(Rohmer, 1970).



Plano general de Charlie
golpeando a Haydée (min.
01:13:59) (Rohmer, 1970).

Mientras Haydée se agazapa tras la mesa que sostiene elpreciado jarrón, la cámara nos devuelve en un primer plano el rostro de Charlie, que dirige su mirada de deseo hacia la joven (min. 01:13:47). Ante la actitud lanzada de él, vemos cómo Haydée responde

inclinándose levemente hacia atrás, en una interesante correlación coordinada de fuerzas suplementarias (min. 01:13:50). Asustada ante la predisposición de Charlie, Haydée mueve ligeramente la mesa que sostiene el jarrón, que se inclina hacia delante, en dirección opuesta a su cuerpo. Tras ese golpe en seco, que se correlaciona con un fuerte estruendo en el campo sonoro, el jarrón se fractura, instante que la cámara muestra a través de un primer plano del objeto despedazado en el suelo (min. 01:13:52).

Vinculado esta secuencia con ese primer plano del espejo en el que Adrien intentaba manipular a Haydée para que actuase a modo de intermediaria en sus negocios con Charlie, se aprecia ese constante desprecio hacia el personaje femenino que ejercen cada uno de los varones. Retomando ese primer plano del reflejo con Adrien (min. 01:03:14), Tortajada interpreta la superposición del rostro masculino al femenino como una muestra del poder de influencia de él sobre ella (Tortajada, 2017). Una manipulación que se extendería a ese plano general en el que Charlie propina una bofetada a Haydée tras la caída del jarrón, culpándola a ella del accidente (min. 01:13:59) y ocultando su rostro con su mano.



Plano medio de Haydée y Adrien (min. 01:14:31) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Haydée y Adrien (min. 01:15:30) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Haydée y Adrien (min. 01:15:37) (Rohmer, 1970).

Después de incidente con Charlie, Haydée se refugia en el baño y Adrien no tarda en acudir para comprobar en qué estado se encuentra. Con cierta actitud condescendiente, le reprocha el haber roto ese vaso de gran valor. Una reprimenda a la que ella responde con un firme «yo rompo lo que me da la gana. Además, él ya te lo ha pagado» (min. 01:14:28 - min. 01:14:32). Una contestación desafiante con la que Haydée parece intentar reconstruir su vínculo con Adrien, superando esa pasividad del letargo al que él la habría condicionado en ese encuentro previo.

En este punto, los paralelismos estéticos entre la escena de la habitación de Haydée en primer plano y ese plano medio del baño de Charlie revelan un cierto parecido estético y técnico, tanto en la iluminación, dando prioridad a los rostros de los protagonistas; como en la paleta cromática, destacando ese amarillo pastel en ambos casos. La principal diferencia entre esas dos imágenes residiría en el encuadre, que pasaría del primer plano en ese primer encuentro al plano medio del baño de Charlie (min. 01:14:31).

Otra similitud entre ambos fotogramas reside en la presencia del espejo como elemento clave en ambas secuencias. Si bien en ese primer encuentro el reflejo de Haydée y Adrien el reflejo de él se superpone al de ella, en esta ocasión el encuadre se abre y es el reflejo de Haydée el que se duplica (min. 01:14:31). Una técnica que permite triplicar el rostro de Haydée, ocupando dos tercios de la imagen y relegando el perfil masculino al tercio del extremo derecha del encuadre.

En la siguiente imagen, la cámara se aproxima a la pareja y el juego de reflejos desaparece del encuadre en un plano medio cerrado de ellos dos (min. 01:15:30). Un acercamiento físico que no implica la proximidad afectiva, ya que mientras se acerca a ella Adrien no deja de cuestionarle su falta de moralidad y de respeto hacia las obras de valor. Sin perder ese cierto halo de tensión sexual entre ambos, Adrien se inclina sobre ella para besarla y es respondido, instante que es registrado en un plano medio frontal (min. 01:15:37). Segundos después del beso, el rencor de Adrien hacia Haydée parece no disiparse, al definirla como una «pequeña cerda inmoral» (min. 01:15:39 - min. 01:15:41).

Volviendo una vez más a los planteamientos de Tortajada, la triplicación del reflejo de Haydée vendría a ejemplificar ese juego de enmascaramiento que el personaje femenino lleva a cabo durante el estado de la «sublimación». Si bien el reflejo predominante de Adrien limitaba el campo de acción de la joven, es en la triplicación de su reflejo que Haydée logra tomar ventaja respecto a su compañero, quien cae rendido a sus encantos. Después de esa toma de contacto, ambos vuelven a la casa de Rodolphe para disfrutar de su soledad. Un plan estival que se tuerce tras encontrarse Haydée con unos antiguos conocidos. Aprovechando que ella se baja del coche, Adrien retoma la marcha y se vuelve solo.



Plano medio de la ropa de Haydée (min. 01:20:32) (Rohmer, 1970).



Plano general de Adrien (min. 01:22:06) (Rohmer, 1970).

En la escena final de la película, observamos cómo Adrien intenta retomar sin éxito su rutina de baños y lecturas en soledad, esta vez sin la compañía de Daniel y Haydée. Incapaz de conciliar el sueño, acude a la antigua habitación de Haydée, donde un plano medio subjetivo nos muestra la ropa de ella desparramada sobre su cama (min. 01:20:32). En su ausencia, los ropajes de Haydée conforman la alegoría perfecta de esa máscara que ya fue, cuyo efecto parece comenzar a disiparse en el recuerdo de Adrien.

Asimilando que su experiencia introspectiva ha llegado a su fin, Adrien contacta con el aeropuerto más cercano para comprar un vuelo a Londres y reunirse con su pareja. En esta última imagen, la cámara recoge la soledad de Adrien en ese plano general frontal de la terraza del salón (min. 01:22:06).

Si bien el beso y ese contacto previo en el baño de Charlie parecen escenificar la culminación afectiva entre Haydée y Adrien, el propio protagonista masculino niega todo vínculo con ella en esa vuelta al hogar en soledad. Y es que, a pesar de esa aproximación carnal, el afecto más allá de lo erótico queda reservado al ámbito de la pareja romántica. Una confidencialidad afectiva que Adrien reserva a su pareja y que le esgrime, al mismo tiempo, de toda responsabilidad afectiva con Haydée.

A la hora de comparar el análisis del estado de la «sublimación» en *La coleccionista* con las emisiones de televisión seleccionadas, se seguirá el modelo de trabajo ya empleado en los anteriores estados. Así, contaremos en primer lugar con dos capítulos de *Les femmes...aussi* que comparten su interés por el mundo bucólico de lo natural: *He aquí la sierva del señor* (1966) y *Et ron et ron petit patapon*¹⁷ (1970). Una fascinación presente en masculino singular en las palabras de Adrien que, en el caso de la emisión de Éliane Victor, se nos muestran desde el femenino. Si bien su paralelismo con el desenlace de *La coleccionista* podría ser cuestionable, el objetivo de dicha comparación es intentar entender la actitud de Haydée desde otra perspectiva.



(Min. 00:03:47).



(Min. 00:35:36).



(Min. 00:36:56).

Fotogramas de *He aquí la sierva del señor*
(Aizieu, Dupont, 1966).

En *He aquí la sierva del señor* el equipo de *Les femmes aussi*, bajo la dirección de Annie Aizieu y Claude Dupont, nos muestra el camino de una joven secretaria hacia la vida monástica. Marie-Thérèse, de 27 años, se presenta al inicio de este reportaje próximo al tono documental mostrándonos sus dudas y preocupaciones ante esa nueva vida en clausura a la que pretende acceder. Ante la presión social y familiar, la protagonista se evade en diversas ocasiones en sus excursiones al campo. La presencia

¹⁷ El título de este capítulo resulta difícil de traducir al tratarse de uno de los versos onomatopéyicos de la canción infantil francesa del siglo XVI *Érase una vez una pastora* (del francés «il était une bergère»). En este sentido, es probable que el director de esta emisión, Francis Bouchet, quisiese hacer una referencia a esta canción infantil acerca del pastoreo.

de los elementos naturales y de contrapicados que apuntan al cielo dotan a este reportaje de un fuerte carácter místico e introspectivo.

Aunque aparentemente las similitudes entre esta pieza de Aizieu y Dupont y la película de *La coleccionista* parezcan nimias, la presencia de un cierto discurso bucólico y la resiliencia femenina se entrevén como dos puntos en común entre ambos relatos. Así, se observa tanto en Haydée como en Marie-Thérèse una cierta neutralidad ante los acontecimientos externos. Si bien Haydée besa a Adrien y se involucra simbólicamente con Charlie, el tono aséptico de sus declaraciones revelan una voluntad de trascender a ese poder masculino.

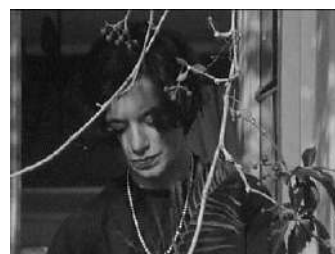
En el caso de *He aquí la sierva del señor*, el uso del plano general en uno de los paseos introspectivos de Marie Thérèse deja constancia de la importancia de la tierra en la pieza de Aizieu y Dupont (min. 00:03:47). Si en *La coleccionista* el vínculo con la naturaleza se plasma desde la perspectiva de Adrien, en este reportaje es la protagonista femenina la que nos conecta con ella. A su vez, un primer plano del rostro oscurecido de una de las monjas (min. 00:35:36) nos plantea una interesante reflexión respecto a ese plano general en el que el rostro de Haydée se ocultaba tras la bofetada de Charlie (min. 01:13:59). En el caso del reportaje, es la propia mujer la que elige esconderse de miradas ajenas, eludiendo así la violencia masculina sobre ella. Finalmente, un plano medio subjetivo de las plantas que observa Marie-Thérèse en su paseo matinal por la montaña (min. 00:36:56) reivindica, una vez más, la visión femenina de ese espacio abierto.



(Min. 00:08:41).



(Min. 00:10:18).



(Min. 00:42:23).

Fotogramas de *Et ron et ron petit patapon...*
(Bouchet, 1970).

En el capítulo de *Et ron et ron petit patapon...*, el equipo de *Les femmes aussi* se adentra en la rutina de una joven pastora. Dirigido por Francis Bouchet, este reportaje se inicia con una entrevista a su protagonista, Martine, una joven de 24 años que proviene de una familia burguesa. Hija de un abogado, el interés de Martine por la vida campestre le lleva a convertirse en pastora junto con su marido, Marc. Más allá de las declaraciones a cámara de la protagonista, el reportaje de Bouchet se complementa con planos medios y primeros planos de las tareas diarias que ambos llevan a cabo dentro de su oficio como

pastores. Pese a la austeridad económica y las dificultades de la profesión, Martine se reconoce feliz y satisfecha de la vía elegida.

En el caso del reportaje de Francis Bouchet, la similitud con el estado de la «sublimación» en *La coleccionista* recae principalmente en la capacidad para captar el gesto de la protagonista. Aunque se ofrece una breve recreación escénica de la boda de Marc y Martine, la presencia de su marido a lo largo del reportaje es meramente testimonial, recayendo en ella el peso narrativo. Permaneciendo bajo la sombra de Adrien en ese primer plano de Haydée en su habitación (min. 01:03:14), en la pieza de *Les femmes...aussi* el reflejo de Martine se nos muestra en solitario (min. 00:08:41), convirtiéndose en el centro del plano y de la trama audiovisual.

A su vez, la cámara registra a través de primeros planos y de planos medios las acciones matutinas que realiza Martine. En el ejemplo seleccionado (min. 00:10:18), se observa en un plano medio a la joven pastora cuidado a uno de los corderos. Una imagen ciertamente costumbrista que nos acerca a ese ambiente bucólico que destila el reportaje. Una presencia de la naturaleza que se vuelve visible en ese primer plano de Martine asomándose por la ventana (min. 00:42:23). En él, las hojas y ramas de uno de los árboles de la casa cortan la visión del rostro de la joven y nos desvelan el peso narrativo de la naturaleza en la pieza de Francis Bouchet.

En relación a los capítulos seleccionados de la emisión televisiva *Dim, Dam, Dom*, se ha seguido el modelo anteriormente empleado, tomando tres capítulos en función a un eje temático. En esta ocasión, se han trabajado aquellas piezas audiovisuales donde se registre la violencia física hacia las mujeres, en relación a esa secuencia de Charlie y Haydée que termina con el jarrón roto y la bofetada de él a ella.



(Min. 00:12:30).



(Min. 00:13:14).



(Min. 00:14:03).

Fotogramas de *Venus y los turistas* (De Galard, 1966).

En el número de *Dim, Dam, Dom* del 26 de agosto de 1966 se emitía la pieza *Venus y los turistas*. Un docudrama en clave de ficción basado en la Venus de Milo, la célebre escultura del Louvre, y el éxito que esta cosecha entre los visitantes del museo. Combinado el uso del primer plano con el recurso del campo - contracampo, esta pieza muestra la saturación de los turistas en las grandes ciudades y concretamente, en museos ilustres como el Louvre.

A golpe de fotografía, vemos cómo la estatua se ve desmembrando y descomponiendo paulatinamente, hasta caer en pedazos. Un guiño a esa sociedad de masas que reflejaba Morin en *El espíritu del tiempo*, pero también a la fragmentación del cuerpo femenino por la mirada masculina de John Berger o Ann Kaplan.

Partiendo igualmente del contrapicado en plano medio, la cámara nos ofrece a la Venus de Milo partida en varios cajones abiertos (min. 00:12:30). Mientras continúan los *flashes* de las cámaras, vemos en un primer plano cómo se le tapan los ojos a la estatua con una venda negra (min. 00:13:14). Tras la presión a la que se ve sometida, la estatua se acaba desmembrando y cayendo al suelo en un primer plano a contraluz que enfatiza su rostro (min. 00:14:03).

En ese último plano de la estatua caída, se observa cierto paralelismo estético y narrativo con el plano de la caída del jarrón en *La coleccionista* (min. 01:13:52). En ambos casos, se presencia el derrumbe alegórico de lo femenino tras la presión de la mirada masculina. Si en el caso de *La coleccionista* es la mirada de Charlie la que la lleva a tirar la obra de arte, en la pieza de *Venus y los turistas* es la mirada colectiva de los turistas la que acaba destrozando la escultura, símbolo de la feminidad clásica.



(Min. 00:51:32).



(Min. 00:55:46).



(Min. 00:55:48).



(Min. 00:55:58).

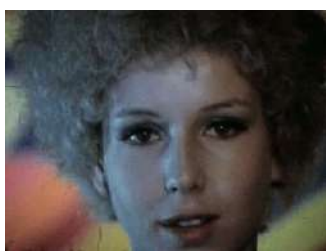
Fotogramas de *Buenas noches, Drácula* (De Galard, 1968).

El «docudrama» (Jost, 2001) seleccionado del número del 14 de julio de 1968 conjuga elementos estéticos de la telenovela con los del cine expresionista alemán. Bajo el nombre de *Buenas noches, Drácula*, narra un encuentro erótico entre una mujer y un hombre jugando con los elementos fantásticos de la novela de Bram Stoker. Dentro de sus características estéticas, destaca el uso simultáneo del color y del blanco y negro.

En un primer plano introductorio, la actriz mira directamente a cámara, creándose un paralelismo entre la mirada del vampiro y del espectador (min. 00:51:32). Minutos más tarde, intuyendo el ataque de la figura masculina, el encuadre se abre en un primer plano y el juego de luces recupera el punto de fuga clásico del expresionismo alemán (min. 00:55:46). El gesto de la actriz en este plano medio, fomentado por el contraste lumínico, se alejaría del de Haydée, que tiende a la contención.

En ese momento, el cromatismo de la pieza pasa al blanco y negro, a la vez que el encuadre se cierra hacia un primer plano del rostro del vampiro sobre el cuello de ella (min. 00:55:48). En un primer plano frontal, la cámara nos muestra el rostro femenino tras la mordedura, destacándose una expresión que desvela cierta tranquilidad y felicidad (min. 00:55:58).

En el caso de *La coleccionista*, la confrontación erótica entre Charlie y Haydée se presenta desde un plano meramente dialéctico, limitándose al intercambio de miradas y pequeños gestos. Un juego que, en el caso de *Buenas noches, Drácula*, se lleva más allá y culmina con la vampirización de la mujer a manos del hombre.



(Min. 00:15:34).



(Min. 00:16:25).



(Min. 00:18:14).

Fotogramas de *Una máquina para embalar* (De Galard, 1970).

En uno de los reportajes fotográficos del número del 9 de diciembre de 1970 se presenta de manera clara la parcialización del cuerpo femenino por la mirada masculina. Se trata de *Una máquina para embalar*, y en él se recoge el proceso de segmentación del cuerpo femenino a través de un relato próximo a la ciencia ficción. En él se presenta un espacio fantasmagórico de corte futurista en el que una máquina de embalaje va encerrando al vacío las prendas de la temporada, previamente probadas en el cuerpo de la modelo que nos mira a cámara en ese primer plano frontal de su rostro (min. 00:15:34). Un rostro que es igualmente presentado en un primer plano a contraluz, protagonizado por el color rojo (min. 00:16:25).

A través de esa presentación próxima a la ciencia ficción, el equipo de *Dim, Dam, Dom* logra aunar el lenguaje publicitario de un reportaje fotográfico de moda con la narrativa futurista característica de filmes de la época como *Barbarella* (Vadim, 1968). Al igual que en la película de Roger Vadim, los recursos estéticos y técnicos enfatizan la sexualidad femenina. Tras presentarnos a la modelo y enseñar los diferentes conjuntos, el reportaje finaliza con una de las protagonistas envasadas y troceadas. En un primer plano frontal, vemos lo que parece ser un maniquí de ropa despedazado que ha sido envasado al vacío y etiquetado (min. 00:18:14). Si en *La coleccionista* es el jarrón el que se fractura en mil pedazos, en esta pieza televisiva de 1970 es la propia modelo la que se presenta despedazada y empaquetada, como un objeto de consumo más.

Retomando la clasificación de las imágenes analizadas del estado de la «sublimación» en *La coleccionista*, de acuerdo a nuestro modelo de trabajo podríamos hablar principalmente de aquellas imágenes próximas a la percepción de Deleuze vinculadas internamente a la diégesis cinematográfica: «imágenes objetivas» e «imágenes subjetivas». En el primer caso, un ejemplo de «imagen objetiva» a través del primer plano sería ese instante en el que Adrien y Haydée se miran a través de su reflejo en el espejo de la habitación de ella (min. 01:03:14), siendo la mirada extradiegética de Rohmer la que nos permite acceder a ese momento íntimo.

En el segundo caso, la «imagen subjetiva» podría aplicarse en ejemplos como el de ese plano general que nos muestra a Haydée al lado del jarrón (min. 01:13:45), siendo la mirada de Charlie la que nos presenta esa escena. Una clasificación más compleja de determinar en el caso de ese primer plano del jarrón fracturado desde el suelo (min. 01:13:52). Por un lado, el enfoque cenital de la pieza podría encajar con la perspectiva de Haydée, quien lo mira desde arriba. En este sentido, se estaría hablando de una «imagen subjetiva», ya que viene dada por la perspectiva *intra-diegética* de uno de los personajes (Casetti, 1998). Por otro lado, el carácter alegórico de ese primer plano, que bien nos podría estar hablando de cómo Charlie fractura con su mirada el cuerpo de Haydée, nos llevaría a hablar de una «interpelación simbólica».



Plano medio de Jérôme y Laura (min. 00:36:17) (Rohmer, 1970).



Plano general de Jérôme y Laura (min. 00:38:25) (Rohmer, 1970).



Plano general de Jérôme y Laura (min. 00:38:46) (Rohmer, 1970).

A la hora de analizar el estado de la «sublimación» en la película de *La rodilla de Claire*, cabe diferenciar entre la culminación de ese deseo más próximo a lo carnal en el caso de Laura del climáx puramente dialéctico que tiene lugar con Claire. En el caso de Laura, el deseo de la joven hacia él coincide con una actitud proclive al encuentro, siendo ella misma la que planea esa escapada a la montaña durante la cena con su madre, su futuro padrastro y Jérôme. En este encuentro familiar, Laura reconoce su preferencia por la montaña, pese al respeto y temor que le inspira a su madre¹⁸. Al día siguiente, Jérôme accede a acompañar a la joven a una de las cimas que rodean su casa.

Al llegar a la cumbre, se paran a contemplar las vistas y se sientan uno al lado del

¹⁸ En su entrevista a Labarthe de 1994, Rohmer define a *La rodilla de Claire* como «un filme de montaña, pues es un filme de la función oblicua que acontece en un plano vertical, siendo escasos los ejemplos de campo - contracampo» (min. 00:32:43 - min. 00:32:53) (Labarthe, 1994).

otro, aproximándose poco a poco hasta fundirse en un abrazo que la cámara capta a través de un plano medio (min. 00:36:17). En esta primera toma de contacto, la actitud de Laura y Jérôme es recíproca, ya que ambos se buscan entre sí. Una proximidad no exenta de recelo en el caso de ella, que es consciente de la frivolidad de ese encuentro y del amor de Jérôme por su prometida.

A pesar de ello, Laura no deja de disfrutar de su compañía, tal y como se aprecia en ese plano general de ambos subiendo por la ladera de la montaña (min. 00:38:25). Una cercanía que es tomada por Jérôme para probar la confianza y fascinación de la joven hacia él en un beso forzado del que Laura intenta zafarse (min. 00:38:46). En un plano medio, vemos cómo Jérôme la toma del cuello para besarla, mientras ella parece intentar alejarse de él. Si bien cabrían múltiples interpretaciones al respecto, la frontalidad con la que Rohmer registra ese instante nos presenta al protagonista masculino tomando con sus dos manos su cuello mientras ella permanece inmóvil, quizás intentando resistir desde una actitud pasiva.



Plano medio de Jérôme
(min. 00:38:47) (Rohmer,
1970).



Plano medio de Laura
(min.00:38:51) (Rohmer,
1970).



Plano medio de Laura y
Jérôme (min. 00:39:19)
(Rohmer, 1970).

Finalmente, Laura empuja hacia fuera a Jérôme, mientras le espeta que la suelte. Frente al recurrente uso del campo - contracampo en otros realizadores, Rohmer vuelve a hacer uso del plano medio como unidad semántica de lo audiovisual. Un recurso que le permite afianzar la posición de ambos personajes y fijar su progresivo distanciamiento. Así, se observa cómo Laura rechaza el contacto físico con Jérôme, que la mira con socarronería y le recuerda que tan solo están jugando (min. 00:38:47). Ante el interés de él, Laura interpone distancia recordándole que busca algo más que una aventura fugaz. La negativa de la joven a la proximidad carnal que le propone Jérôme se corrobora en sus gestos, permaneciendo firme y con los brazos pegados a su torso (min. 00:38:51). Rechazando ese acercamiento sexual, Laura se vuelve a aproximar amigablemente a Jérôme (min. 00:39:19).

En ese último gesto de camaradería entre la joven y Jérôme, parece estar germinando el inicio de un vínculo afectivo alejado de todo erotismo. No obstante, la actitud de Laura cambia sustancialmente cuando se encuentran fuera del contexto platónico en el que les sumerge la montaña. Ya en el lago, ambos se vuelven a ver en la icónica escena en la que Claire recoge cerezas con Gilles y Jérôme percibe por primera

vez las cualidades estéticas de la rodilla de la joven. En un plano general con el lago de fondo (min. 00:55:39), vemos cómo Laura conserva la rigidez corporal ya presente en ese plano medio de la montaña (min. 00:38:51) mientras observa a Jérôme con cierta indignación, al darse cuenta de que está siendo ignorada ante la presencia de su hermana.



Plano general de Jérôme y Laura (min. 00:55:39) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Jérôme y Laura (min. 01:17:39) (Rohmer, 1970).

A partir de ese momento, la relación entre ambos se va congelando paulatinamente hasta distanciarse por completo cara al final de la película. Dos días antes de que Laura se vaya a Londres, Jérôme intenta aproximarse a ella por última vez sin éxito. En un plano medio, vemos cómo el gesto dialogante de Jérôme es evitado por Laura, quien tuerce la cabeza y sigue su marcha (min. 01:17:39). Frente a la pasividad que estudiaremos a continuación en el caso de Claire, Laura parece consciente de su posición y de su deseo, actuando de acuerdo a su voluntad desde ese primer acercamiento a Jérôme hasta la fría despedida en la que corta con él.

Respecto a Claire, el personaje toma vigor a partir del inicio del distanciamiento entre Jérôme y Laura. Es precisamente tras la marcha de esta última a Londres cuando el protagonista masculino se encuentra a solas con Claire, proponiéndose para acompañarla hasta Annecy. En ese momento, la cámara registra el gesto de Claire a través de un primer plano que vuelve a destacar en último término la presencia del lago (min.01:22:29). Ocupando una posición muy similar a la de su hermanastra (min. 00:27:26), en esta ocasión la cámara desdice la visión subjetiva de Jérôme, quién la observa desde su barca. Frente al plano medio en contrapicado de Laura, la imagen de Claire es mostrada a través de un primer plano frontal, a la altura de su rostro.



Primer plano de Claire (min. 01:22:29) (Rohmer, 1970).



Plano medio de Claire y Jérôme (min. 01:27:03) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Claire (min. 01:27:28) (Rohmer, 1970).

Al aceptar la invitación de Jérôme, Claire sube con él a la embarcación. Sorprendidos por la tormenta, se ven obligados a guarecerse de la lluvia bajo un porche de madera. Enfocando primero a Claire en un plano medio, la cámara recurre rápidamente a Jérôme, ofreciéndonos uno de los escasos ejemplos de campo-contracampo de la película, reflejando la interacción entre los dos personajes en perspectiva (min. 01:27:03). Una técnica que en el caso de Rohmer adquiere un carácter diferencial, siendo usual en el realizador optar por un plano frontal que nos presenta a ambos personajes al mismo nivel.

En ese acercamiento dialéctico, Jérôme recurre a la inseguridad de la joven para hacerse con su confianza. Nada más entrar en el cobertizo, le advierte que una joven como ella se merece a alguien más interesante y valioso que su pareja. Ante la negativa de Claire, que defiende a su novio, Jérôme retoma su discurso con vehemencia, confesándole haber visto a Gilles en compañía de una mujer desconocida. Ante esta declaración, el rostro de Claire comienza a turbarse, al tiempo que la cámara se va aproximando paulatinamente a ella a través de un primer plano (min. 01:27:28).

En este sentido, la frontalidad parece desaparecer de estos primeros planos que captan el gesto de Claire tras la confesión de Jérôme. Tal y como se observa en los sucesivos fotogramas que encauzan su rostro, en cada uno de ellos está presente el escorzo de la figura masculina en un menor o mayor grado. Esta presencia oculta de Jérôme podría leerse como la invitación de Rohmer al espectador masculino, que comparte la visión con el protagonista y, por ende, la culminación del contacto con la rodilla de la joven.



Primer plano de Claire escondiendo la mirada (min. 01:27:59) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Jérôme (min. 01:28:22) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Claire sollozando (min. 01:28:37) (Rohmer, 1970).



Primer plano de la mano de Jérôme encima de la rodilla de Claire (min. 01:30:01) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Jérôme (min. 01:30:10) (Rohmer, 1970).



Primer plano de Claire (min. 01:30:18) (Rohmer, 1970).

Viendo la reticencia de Claire a desconfiar de la fidelidad y honestidad de su pareja, Jérôme vuelve a insistir sobre el mismo tema hasta que finalmente logra que la joven estalle y le grite «¡cállese, cállése!» (min. 01:28:33 - min. 01:28:35). Al mismo tiempo que le implora a Jérôme que no insista más sobre ese posible engaño, Claire ladea la cabeza, buscando quizá evitar todo contacto visual con Jérôme. Este simple gesto es registrado por la cámara en un primer plano que acorta sustancialmente el encuadre (min. 01:27:59).

De vuelta a Jérôme, la cámara nos lo presenta desde un primer plano frontal (min. 01:01:28:32). Un enfoque en el que se intuye una leve inclinación de su brazo derecho hacia la rodilla de Claire, preparando poco a poco esa culminación del contacto. Conservando el escorzo masculino, el objetivo vuelve una vez más a Claire, quien comienza a sollozar ante la presión de la figura masculina (min. 01:28:37). La tensión de su rostro es acompañada por una leve aproximación de la cámara así como un ligero aumento de la presencia de ese escorzo masculino en el encuadre.

Ante la debilidad de la joven, Jérôme decide aproximarse un poco más y es precisamente en ese momento en el que tiene lugar el contacto directo de la mano de Jérôme con la rodilla de Claire (min. 01:30:01). Así, la cámara pasa del plano medio de esa parte del cuerpo fragmentada en la escena del cerezo a ese primer plano en el que la mano del protagonista masculino toma a consciencia la superficie de la rodilla. De esta manera, el plano se acorta a medida que el protagonista se aproxima a su objetivo: rozar y acariciar la articulación de la joven sin que dicho gesto le suponga ningún cargo de conciencia:

«En *La rodilla de Claire*, Jérôme acaricia la rodilla codiciada haciendo pequeños círculos, tentativa visual para contener la emoción, para no dejar que esta se desborde. Comprender al otro, es exponerse al riesgo de sentirse uno mismo atraído por el sentimiento, el afecto. Allí donde el desafío se limitaba a lo formal, Jérôme se encuentra confrontado a un contenido inesperado. Él creía eludir la banalidad del imaginario erótico inventándose una novela heroica en la cual acariciar un lugar común de la anatomía (la rodilla) se convierte en una hazaña. Pero se encuentra frente a la singularidad de las lágrimas que lo reenvían a su propia vanidad¹⁹».

(Caminade de Schuytter, 2011:197).

Tal y como recoge Violaine Caminade de Shuytter en *Éric Rohmer, cuerpo y alma*, ese gesto simple de las caricias circulares sobre la rodilla de Claire podría interpretarse por un lado como la alegoría de la contención masculina, pero también se podría entender como la canalización de ese deseo dentro de los cauces de lo permisible. Desde un

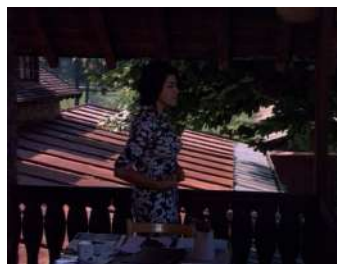
¹⁹ Traducido del francés original al español por la autora.

punto de vista moral, esa aproximación no carnal le permite culminar ese deseo de conquista que Jérôme siente por primera vez al ver su rodilla flexionada y que se intensifica al ver cómo Gilles puede llevar a cabo dicha acción con la mayor naturalidad (Caminade de Schuytter: 2011).

Tras mostrarnos cómo su mano accede sin permiso tácito a acariciar la rodilla de la joven, la cámara vuelve a registrar en un primer plano frontal el rostro de Jérôme (min. 01:30:10). A pesar de la notable similitud entre ese primer plano frontal y el anterior (min. 01:28:22) se observa cómo, en este segundo, la mirada de Jérôme se concentra hacia el rostro de Claire, evitando todo contacto visual con su pierna. Unos segundos más tarde, el objetivo vuelve al rostro de la joven (min. 01:30:18). Si bien ya no llora, se intuyen las lágrimas secas en su mejilla y su mirada perdida refleja la presión emocional al que ha sido sometida.



Plano medio frontal de Jérôme y Aurora (min. 01:36:23) (Rohmer, 1970).



Plano general de Aurora en su casa (min. 01:40:11) (Rohmer, 1970).

En la siguiente escena, Jérôme comparte con Aurora su pequeña aventura con Claire en la intimidad de su habitación. En ese último encuentro, Aurora reafirma su posición narrativa al dejar que su amigo le confiese sus emociones. Si bien Jérôme decide personalmente aproximarse a Laura y Claire, no es sino Aurora quien le anima a llevar la acción a cabo. Así, se convierte en el vértice narrativo de la seducción, ya es que gracias a ella que Jérôme puede confirmar su amor por Lucinde en esa aproximación hacia Laura y Claire.

En este punto, cabría igualmente hacer mención a la relación de camaradería que une a Jérôme y Aurora, tal y como se muestra en ese plano medio frontal en el que él besa las manos de ella (min. 01:36:23). Eludiendo una vez más el recurso del campo-contracampo, Rohmer filma esta escena final recurriendo al plano medio y primer plano individual, así como a planos medios de conjunto, como ese encuadre que nos presenta a los dos amigos. Tal y como se observa en la imagen, el cruce de miradas entre ambos atestigua el valor del estrecho vínculo que los une.

En este sentido, el poder simbólico de Aurora recae en su capacidad para hilar el devenir de las acciones según su voluntad. Un poder bastante bien representado en uno de los últimos planos generales, en el que vemos a Aurora observando la reconciliación

de Claire y Gilles desde el balcón de su habitación (min. 01:40:11), justo al lado de la mesa en la que escribe su novela. Al igual que sucede en ese plano, Aurora jugaría el rol de guía que, conociendo a todos y a cada uno de los implicados, seduce a cada uno de ellos para que se relacionen entre sí según su conveniencia.

A la hora de enlazar el análisis de las imágenes del estado de la «sublimación» en *La rodilla de Claire* con las emisiones televisivas de la época, se ha prestado atención tanto a las cuestiones técnicas, tales como el tipo de encuadre de cada fotograma; como a las cuestiones ontológicas, las cuales harían referencia al significado de cada imagen. Para ello, se han seleccionado dos capítulos en el caso de *Les femmes...aussi* y tres piezas audiovisuales en el caso de *Dim, Dam, Dom*.

En relación a *Les femmes...aussi*, se ha tomado como referencia los capítulos de *Juliette o el miedo a lo desconocido* y *Las del viaje*. Dos capítulos que comparten con ese último estado de *La rodilla de Claire* el tratamiento del rostro femenino y la preferencia por la frontalidad de la imagen frente al recurso del campo-contracampo.



(Min. 00:43:02).



(Min. 00:44:55).



(Min. 01:04:11).

Fotogramas de *Juliette o el miedo a lo desconocido* (Seban, 1967).

Dirigido por Paul Seban, *Juliette o el miedo a lo desconocido* narra la historia de Juliette, una joven fisioterapeuta que vive sola en un pueblo del sur de Francia. Si bien el título apela a su temor generalizado a aquello que desconoce, el hilo dramático de la misma se centra en su miedo a las relaciones sentimentales por encima de cualquier otro vínculo social. En la primera parte, vemos cómo Juliette desarrolla su trabajo de fisioterapeuta con un niño desde la plena empatía. Una proximidad que desaparece cuando se trata de relacionarse con hombres dentro de un contexto romántico.

En la segunda parte, el equipo de Éliane Victor se centra en ese encuentro íntimo que Juliette mantiene con un hombre que se ha interesado en ella. Siendo casi nula la presencia de la figura masculina, es el rostro de ella el que prevalece en esta escena. En este sentido, Seban rechaza el recurso del campo-contracampo y se decanta por el uso del primer plano para captar las sucesivas emociones que va mostrando el rostro de Juliette, recurriendo al escorzo para mostrar la presencia del otro.

A pesar de la similitud técnica con ese encuentro íntimo entre Jérôme y Claire, en esta ocasión el contacto físico deja lugar al visual. Mientras que Claire deja que Jérôme se aproxime a su rodilla y la acaricie, Juliette mantiene constantemente una distancia física con su interlocutor. Sin embargo, en el caso de Juliette el contacto visual es prácticamente constante, bajando su rostro y mostrándose evasiva en contadas ocasiones.

Pese a sus temores, Juliette se muestra erguida y no se esconde, tal y como revela ese primer plano de su rostro (min. 00:43:02). Una cierta seguridad que no esconde su debilidad, como en ese otro primer plano donde domina el claroscuro sobre el rostro de Juliette (min. 00:44:55). Tras ese encuentro, se nos presenta a la protagonista reflexionando frente al mar, mostrándonosla en un primer plano ligeramente picado de su espalda que enfatiza esa sensación de soledad (min. 01:04:11).



(Min. 00:01:57).



(Min. 00:14:00).



(Min. 00:39:31).

Las del viaje (Laik, 1969)

Enlazando con el tratamiento de los personajes femeninos a través de la frontalidad del primer plano, es interesante observar la presencia de las mujeres en el documental de Philippe Laik *Las del viaje*. En él, se recogen testimonios de tres mujeres gitanas de diferentes orígenes: Cedinka, que proviene de Europa del este; Manon, que es originaria de los países bálticos; y Elise, que vive de forma nómada con su familia en los Alpes franceses. A través de sus vivencias y declaraciones, el equipo de *Les femmes... aussi* parece querer naturalizar la presencia del pueblo gitano en los medios de comunicación.

Un interés que se percibe en la frontalidad de algunos de los primeros planos de sus protagonistas. Tal es el caso de la madre de Cedinka (min. 00:01:57), cuyo primer plano se convierte casi en una interpelación directa al espectador. En un encuadre más amplio, la propia Cedinka es captada por un plano medio que nos la muestra caminando a través de una carretera (min. 00:14:00). Más adelante, vemos a Manon acudiendo a una romería en compañía de otras mujeres (min. 00:39:31), momento que es registrado a través de un plano medio en el que destaca la figura de Manon en el centro del encuadre.

Como se puede observar en estos tres fotogramas seleccionados, la presencia de la carretera y de la fe aparecen como dos referencias constantes en este documental. Una

cotidianidad ciertamente lejana a la de los protagonistas de *La rodilla de Claire*, burgueses que pasan la temporada estival en su casa del lago. Pese a las notables diferencias que se presentan entre estas dos realidades sociales, la manera en la que Laik y Rohmer nos presentan la complejidad de lo femenino a través del primer plano presenta ciertas similitudes. Enfatizando el gesto y la mirada, ambos realizadores logran sacar a las protagonistas de su contexto, priorizando así sus rasgos individuales por encima de sus condiciones sociales.

En relación a las emisiones seleccionadas de *Dim*, *Dam*, *Dom*, se han seleccionado tres piezas audiovisuales cuya temática gira en torno a la fetichización del cuerpo femenino a través del primer plano: *Manos muy bien educadas* (1965), *El coronamiento de la rodilla* (1965) y *El corazón* (1969). Pese a las diferencias narrativas y técnicas, estos tres ejemplos comparten la edificación de un determinado tipo de feminidad a través de la carga alegórica de ciertas partes del cuerpo, fragmentadas por la cámara.



(Min. 00:39:46).



(Min. 00:40:05).



(Min. 00:40:12).



(Min. 00:41:04).

Fotogramas de *Manos muy bien educadas* (De Galard, 1965).

En el número del 28 de marzo de 1965 se incluye la pieza *Manos muy bien educadas*. Se trata de un reportaje fotográfico que busca dar consejos de belleza siguiendo la línea de las revistas femeninas de la época. Así, se hace hincapié en cómo dar la mano, fumar un cigarro, conducir o lavar los platos de la manera correcta. Una guía de consejos que encaja con las premisas que recogen autoras como Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (2009) o Kristin Ross en la ya mencionada *Conducir más rápido, lavar más blanco* (2006).

A través de primeros planos de manos femeninas, un voz en off incide en la necesidad de cuidarse y de «mantener las formas» (min. 00:39:49 - min- 00:39:53) en toda actividad que se realice. En esta línea, un primer plano de la mano de una mujer y la de un hombre (min. 00:39:46) muestra cómo se ha de saludar según los códigos de cortesía de la época. En otro primer plano, se indica cómo sostener un cigarro de la manera correcta (min. 00:40:05). Siguiendo con esa voz en *off* que guía a las espectadoras, se nos muestra desde un primer plano cenital cómo fregar la loza (min.

00:40:12). Volviendo a la frontalidad inicial, vemos cómo dos manos se tocan suavemente en un fondo de telas aterciopeladas (min. 00:41:04).

Tal y como se puede observar, el tono pedagógico del reportaje parece limitarse a mujeres burguesas como pueden ser las protagonistas de *La rodilla de Claire*. La delicadeza que se impone, así como el tipo de prendas que se intuyen en esos primeros planos de las manos de las modelos o los coches que conducen nos trasladan a ese reducido universo de la clase alta francesa. Si el primer plano de la rodilla en el filme de Rohmer simbolizaba el deseo masculino, la presencia de la mano en este reportaje nos habla de la docilidad exigida a las mujeres dentro de este tipo de discursos mediáticos.



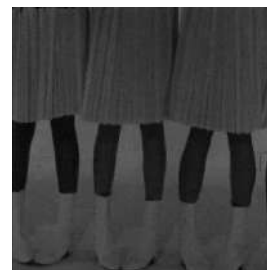
(Min. 00:46:09).



(Min. 00:48:15).



(Min. 00:49:04).



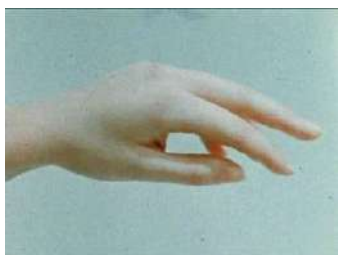
(Min. 00:49:12).

Fotogramas de *El coronamiento de la rodilla*
(Alaux; Marchand, 1965).

En el número del 30 de abril de 1965, el equipo de Daisy de Galard presenta el reportaje *El coronamiento de la rodilla*. En él, se hace hincapié en la evolución de la moda a lo largo de la historia para posteriormente incidir en el acortamiento de la falda en los años sesenta. Al destaparse y mostrarse al público por primera vez, la rodilla reafirma ese valor simbólico y fetichista que destaca Jérôme en *La rodilla de Claire*. De acuerdo con los cánones de belleza de la época, el reportaje incide en la necesidad de cuidar el aspecto de la rodilla con diferentes tratamientos naturales y cremas. El objetivo de dichas técnicas es mantener esa pequeña parte del cuerpo lo más alisada y lozana posible, en la línea de esa preocupación por la eterna juventud.

En este sentido, el paralelismo estético entre los primeros planos y planos medios de la rodilla en la película de 1970 y esta pieza de 1965 se visibiliza en el ángulo que hace la articulación de una de las modelos (min. 00:46:09), la cual lleva una minifalda deportiva similar a la de Claire en la escena de las pistas de tenis (min. 01:00:11). Ahora bien, frente al gesto de Claire, que evitaba la mirada de Jérôme, las protagonistas del reportaje de *Dim, Dam, Dom* interpelan al público con su mirada (min. 00:48:15). Incidiendo una vez más en el cuidado de la piel, se presenta el primer pie de una de ellas entre hojas de col, indicadas por la voz en *off* para eliminar las durezas (min. 00:49:04). Finalmente, un plano medio próximo a un plano general nos muestra a diversas modelos uniformadas con falda blanca y medias del mismo color, dejando a la vista sus rodillas

(min. 00:49:12). Una estética que vuelve a recordar a las referencias infantiles y asexualizadas de la «*chic-fille*» (Morin, 1957).



(Min. 00:18:58).



(Min. 00:20:40).



(Min. 00:20:51).

El corazón (De Galard, 1969).

En el número de 17 de enero de 1969 el equipo de Daisy de Galard se presenta una pieza audiovisual que podría ser catalogada de reportaje fotográfico de moda, si bien ciertos elementos estéticos que recoge lo aproximan al género del «docudrama» (Jost, 2001). Bajo el nombre de *El corazón*, esta pieza hace un breve repaso a la veneración del cuerpo femenino a lo largo de la historia, tomando la mirada masculina como epicentro del relato. Tras plantear la evolución del deseo masculino hacia la mujer en épocas destacadas como el Renacimiento o el Barroco, la cámara se centra en la construcción de la mirada masculina en la actualidad, tomando el pecho de la mujer como alegoría máxima de ese deseo.

En un primer plano, una mano de mujer (min. 00:18:58) se presenta al espectador en un gesto similar al que se recogía en la pieza de 1965 *Manos muy bien educadas*. El gesto de la modelo difiere, en este sentido, de la actitud decidida de la mano de Jérôme, que se aproxima a la rodilla de Claire con decisión. Entrando ya en el terreno de lo simbólico, un primer plano nos muestra un escultura en porcelana de cuyos lados emergen dos pechos (min. 00:20:40). De esta imagen onírica pasamos a un plano medio más pragmático en el que unos pies masculinos pisan lo que parece ser una esterilla de baño con formas salientes de senos femeninos (min. 00:20:51). Al igual que Jérôme tomaba con decisión la rodilla de la joven, esta figura masculina anónima camina sobre los senos plastificados. Una imagen que, si bien puede resultar jocosa dentro del tono relajado del reportaje, no deja de hacer referencia al peso de la masculinidad sobre lo femenino.

A la hora de clasificar las principales imágenes pertenecientes al estado de la «sublimación» en *La rodilla de Claire*, se observa una mayoría de «imágenes-objetivas», como ya sucedía en el mismo estado de *La coleccionista*. La constante presencia del escorzo de Jérôme en esa conversación final con Claire, así como la predilección de Rohmer por los planos medios intercalados por encima del campo-

contracampo, conllevan a un predominio de la «imagen objetiva», fruto en todo caso del afán del realizador por un lenguaje audiovisual lo más nítido y puro posible.

No obstante, cabría considerar esa toma final de la rodilla de Claire como una de las escasas excepciones de este estado de la «sublimación». La proximidad de la cámara y el contenido alegórico de ese instante nos pueden llevar a considerar dicho fotograma como un ejemplo de «interpelación simbólica». A través del contacto de Jérôme con la rodilla de Claire, se desprende no solo la culminación del deseo para Jérôme, sino el rechazo pasivo de la joven a esa intromisión. Un acceso a su cuerpo que ella legitima cabizbaja, tras haber sido presionada bajo las sospechas de infidelidad de su compañero afectivo.

6. LA SISTEMATIZACIÓN DE LO INVISIBLE.

6.1. LA SOCIALIZACIÓN DE LO MORAL.

«El rostro, embaucador, ilusorio, da menos de lo que promete, no es el signo verídico de una interioridad; además, la promesa misma de interioridad es falsa y peligrosa, ya que, en el mejor de los casos, revela esa abominación, el individuo. Pasado por el tamiz de esas dos críticas simétricas, el valor de la rostreidad queda, por así decirlo, infinitamente rebajado, casi anulado. Aunque el rostro se encierre peligrosamente y con arrogancia en la subjetividad, aunque, por el contrario, siga siendo indiferente, por insuficiencia, a esa subjetividad, siempre pierde su valor más elemental, la expresividad (...) En este espacio paradójico, algunas formas están más adaptadas que otras a la supervivencia. La reviviscencia de la máscara, sobre todo, casi no tiene otra razón. ¿Qué es la máscara? Una transformación del rostro que trata justamente de anular su valor de rostreidad (se entienda en el sentido de Deleuze y Guattari o en el sentido de Lévinas). Es, pues, exactamente, la única forma de rostro que no me mira: un rostro no rostro, no «faz-tible»».

(Aumont, 1998: 194-195).

En su texto *El rostro en el cine*, Jacques Aumont reflexiona en torno a las características del primer plano que determinan en última instancia la configuración del rostro. Para ello, plantea un análisis de la evolución del primer plano, desde los orígenes del cine hasta la desaparición del mismo con la llegada de las nuevas narrativas audiovisuales de la modernidad. Partiendo de los razonamientos de Aumont en torno a las particularidades estéticas de este, conceptualizadas por Gilles Deleuze a través de la «imagen-afección» (Deleuze, 2012), es interesante observar las imbricaciones entre los postulados de Aumont y las hipótesis recogidas en la presente investigación.

Así, la «imagen afección» en *La imagen-movimiento* alcanza su cenit en *La imagen-tiempo*, al desmembrarse la máscara que la edificaba y proyectaba. Estableciendo un recorrido de la imagen cinematográfica similar al de Deleuze, Aumont construye una narrativa de la estética del audiovisual tomando el primer plano como elemento neurálgico y central de la misma. De esta manera, parte del encuadre clásico del rostro, tomando como ejemplo a Anna Karina en *Vivir su vida* (Godard, 1962).

Desde ahí, establece una cronología de la imagen cinematográfica a través del primer plano que continuará con el rostro enmascarado de la joven protagonista de *Los*

ojos sin rostro (Franju, 1959), para finalizar con la desaparición del mismo a través de la desfiguración de la máscara que lo recubre. En este último estado del primer plano, Aumont toma el ejemplo de los anuncios televisivos que Jean-Luc Godard realiza en los años ochenta para la marca de ropa francesa Marithé François Girbaud. En uno de ellos, una joven interpela de perfil al espectador, buscando la complicidad ya presente en el discurso publicitario de la época.



Primer plano de Edith Scob como Christiane, la protagonista de *Los ojos sin rostro*. (Franju, 1959).



Anuncio televisivo para Marithé François Girbaud. (Godard, 1988).

En este punto, la cuestión de la máscara nos conduce una vez más a la obra de Roland Barthes *Mitologías* (1957). En el ya citado capítulo «El rostro de Garbo», Barthes hace hincapié en las particularidades estéticas del rostro de la actriz, que conforman una suerte de máscara marmórea. Limitándose el análisis de Barthes al primer plano de la cara, Gilles Deleuze extiende la reflexión al resto del cuerpo, indagando así en el proceso de enmascaramiento como parte clave de la identidad de la actriz en su obra *Imagen-Tiempo*. Esta dialéctica en torno a la máscara, que partiría en primera instancia del texto de *La feminidad como mascarada* (Rivière, 1929), la recupera Teresa de Lauretis en su obra *Alicia ya no* (De Lauretis, 1984).

Si bien Deleuze alaba las cualidades de ese «cine del cuerpo» (Deleuze, 2013:251), De Lauretis cuestiona el uso del primer plano como catalizador de la mirada masculina sobre el cuerpo fragmentado de la actriz. La construcción de la máscara a través de los diferentes elementos técnicos como la luz o el encuadre adquiere una carga simbólica diferente en el caso de Gilles Deleuze, quien alaba la capacidad del realizador para dotar de un nuevo significado a la imagen; y en el caso de Teresa de Lauretis, para quien esta construcción meta-discursiva del personaje femenino a través del montaje no haría más que borrar la esencia de la actriz, quien queda delimitada al deseo proyectado de la mirada masculina.

De cara a nuestra investigación, los análisis vertidos en el anterior capítulo nos han permitido ahondar en las similitudes entre la narrativa televisiva de emisiones como *Dim*, *Dam*, *Dom* y *Les femmes...aussi* y el discurso cinematográfico en Jean-Luc Godard y Éric Rohmer. Así, se ha podido distinguir entre un «cuerpo social» determinado por el contexto socio-político y vinculado al cine de Godard; y un «cuerpo

moral», más próxima al carácter espiritual del cine de Éric Rohmer. En este punto, lo antropológico del «cuerpo social» y lo sacro del «cuerpo moral» confluyen en este último capítulo en la edificación de lo femenino a través del primer plano.

De la «imagen afección» de Deleuze (Deleuze, 2012) al rostro enmascarado de Aumont (Aumont, 1998), la evolución que ambos autores plantean en torno al primer plano nos lleva directamente a uno de los ejemplos recogidos en el número de *Dim, Dam, Dom* del 11 de enero de 1966: *Strip-tease de un rostro*. En él, la cámara nos muestra al detalle el proceso que atraviesa una modelo antes de salir a escena. Sin dejar de mirar al espectador, la joven se va despojando paulatinamente de los elementos que conforman la máscara que la recubre, desde pestañas postizas hasta una peluca.

Sobre un fondo neutro, el objetivo va mostrando las diferentes partes de la cabeza de la protagonista, alternando el uso del primer plano con el del primerísimo primer plano. Un encuadre confrontado en más de una ocasión por la mirada de la modelo, que interpela al espectador. En este punto, el planteamiento estético de esta pieza de *Dim, Dam, Dom* de 1966 presenta ciertos paralelismos con esa desaparición del rostro que plantea Aumont en su obra de 1998.



(Min. 00:39:28).



(Min. 00:42:08).



(Min. 00:42:37).



(Min. 00:42:45).

Striptease de un rostro (De Galard, 1966).

Tras abordar la cuestión de la desfiguración del rostro a partir de los años sesenta, Aumont hace mención especial a la interpelación de la mirada femenina, citando como ejemplos las películas de Jean-Luc Godard *Una mujer casada* (1964) y *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), ambas pertenecientes al *corpus* analítico de esta Tesis. No obstante, considera que la interpelación como elemento clave de la narrativa audiovisual precede al periodo postbélico de los años cincuenta:

«La interpelación, sin duda, no se inicia en la posguerra. De alguna manera, la publicidad siempre ha interpelado a su destinatario. Lo que es constante, en cambio, en ese periodo que se ha visto marcado por el fin del clasicismo cinematográfico, distinguiéndolo de los periodos anteriores, es que el destinatario es interpelado «en persona», es decir, que el envite es esa falsa singularización de los sujetos progresivamente normalizados por su comportamiento».

(Aumont, 1998: 192).

De acuerdo a las tesis sustentadas por el teórico en *El rostro en el cine*, lo que distinguiría la mirada de la modelo que busca captar la atención del público, (tal y como sucede en ese anuncio realizado por Godard en 1988 para Marithé François Girbaud); de la interpelación cinematográfica de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* o de Christine en *Los ojos sin rostro* es la carga simbólica que adquiere el rostro de la actriz al confrontar con su gesto al espectador de la sala de cine.

De esta manera y según los postulados de Aumont, la esencia que caracteriza a la interpelación cinematográfica es la voluntad subjetiva de la actriz en darse, de manera figurada, al espectador. Una apreciación que recuerda a los razonamientos de Gilles Deleuze en torno a la «imagen afección», llegando a afirmar que «la actriz presta su rostro y la capacidad material de sus partes, mientras el director inventa el afecto o la forma de lo expresable que los adoptan y moldean» (Deleuze, 2012:153). Si bien para Deleuze el mérito recaería en última instancia en la figura masculina, en el caso de Aumont es la propia actriz la que toma consciencia activa de su mirada.

En el caso del discurso televisivo, la mirada frontal de la protagonista de *Striptease de un rostro* parece encontrarse entre esas dos narrativas audiovisuales presentadas por Jacques Aumont. Dicha pieza se inicia con un primer plano de la modelo maquillada, quien se sitúa en el centro del encuadre mientras la cámara nos va mostrando sus diferentes facciones a través del primer plano y del uso del contraluz, creando así una serie de sombras que inciden en puntos clave como los ojos o la boca.

En varias de estas tomas, se observa cómo la mujer mira fijamente al objetivo (min. 00:39:28). Tras deshacerse parcialmente de esa máscara que la recubre, la cámara nos muestra el perfil iluminado de la modelo (min. 00:42:08). Con la barbilla ligeramente inclinada hacia delante y los ojos cerrados, la máscara parece desaparecer por completo. Tras ese gesto, la iluminación se atenúa para dar paso a un primer plano del perfil ladeado de ella (min. 00:42:37). En él, se observa cómo el maquillaje vuelve a cubrir la cara de la modelo. Hacia el final de la pieza, la cámara se aleja levemente para mostrarnos a la protagonista de nuevo con la peluca inicial que cubría sus cabellos (min. 00:42:45).

En este sentido, la estructura circular de *Striptease de un rostro* nos invita a adentrarnos en las bambalinas del mundo de la moda, uno de los epicentros temáticos del programa de Daisy de Galard. Siguiendo la línea de los postulados de Jacques Aumont, cabría establecer un cierto paralelismo técnico entre la mirada frontal de la modelo de *Dim, Dam, Dom* y la actitud reflexiva de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* o de Charlotte en *Una mujer casada*. En ambos escenarios, el rostro femenino adquiere una relevancia estética que lo posiciona en el centro del encuadre.



Primer plano de Juliette en la sombra en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (min. 00:51:05) (Godard, 1967).



Primer plano de Charlotte con su amante en *Una mujer casada* (min. 01:22:16) (Godard, 1964).

No obstante, en los dos personajes femeninos de Godard se elude la construcción paulatina de la máscara que sí tiene lugar en la pieza televisiva. Más bien es el propio contexto narrativo de cada película el que nos permite adentrarnos en la transformación del personaje. Por un lado, Juliette (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*) desvela su malestar e incertidumbre ante ese sistema dominante, en ese primer plano de su sombra en el que apenas se atisba el perfil de su figura¹. Por otro lado, el personaje de Charlotte (*Una mujer casada*) se desnuda moralmente ante la cámara en las declaraciones que realiza en diversos momentos de la película a través del monólogo interior, dubitativa ante la elección que ha de tomar con su amante.

En el caso de Éric Rohmer, la presencia del primer plano se traslada al cuerpo. Si bien en el relato del «cuerpo social» el rostro y su sombra adquieren una notable carga simbólica, en la narrativa del «cuerpo moral» el encuadre se desplaza hacia el cuerpo de la actriz. Así, la mirada frontal de Juliette o Charlotte en los filmes seleccionados por Godard es remplazada en *La coleccionista* por el cuerpo de Haydée, invadido por la mano de Adrien; y en *La rodilla de Claire* por la articulación enfocada de la joven a la que desea Jérôme.



Primer plano del torso de Haydée (min. 00:45:36) (Rohmer, 1970).



Plano medio de la rodilla de Claire (min. 00:55:32) (Rohmer, 1970).

¹ Este primer plano se produce durante la visita de Juliette y su amiga a la casa del fotógrafo estadounidense que les paga a cambio de sus servicios sexuales. Dicha escena ya ha sido previamente analizada en el epígrafe de «Análisis del «cuerpo social»».

Recuperando las palabras de Violaine Caminade de Schuytter, el detalle adquiere en el cine de Rohmer un carácter simbólico que le permitiría desplazarse desde la «imagen-afección» de *La imagen-movimiento* hacia ese «cine del cuerpo» que recoge Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*. Un proceso en el que los distintos elementos técnicos conducen al personaje femenino a un nuevo estado de la representación, superando así la estratificación de la máscara según Roland Barthes e iniciando un proceso de resignificación de lo femenino en ese nuevo cuerpo lumínico y cromático (Deleuze, 2013).

Si bien para Gilles Deleuze la máscara permite a la actriz desvelar sus potencialidades más ocultas, para Luce Irigaray dicha máscara, entendida en este caso desde un posicionamiento crítico con los postulados de la teoría psicoanalítica, no tiene otra función que la de adaptarse a la mirada masculina, o lo que es lo mismo, «la mujer no elegirá un «objeto de amor», sino que intentará ser deseada por un «sujeto» como «objeto»» (Irigaray, 2007:100). A través de diversos elementos, desde vestimentas varias o el uso del maquillaje, la mujer haría suya esa máscara de la que nos habla Deleuze:

«Que ella interprete, eventualmente a la perfección, el papel perverso a la manera burguesa de la «feminidad» no colma en absoluto, no evita para nada ese fallo, esa carencia, de una economía especular específica, de una representación posible, para ella, por ella, de su valor, que permitiría que accediera al intercambio con una forma distinta del «objeto»».

(Irigaray, 2007:101).

Asumiéndola como propia, es ella misma la que toma consciencia de su performatividad como medio para alcanzar la aprobación del deseo masculino. Un razonamiento que se aproxima, en cierto modo, a la ofrenda del rostro y de su gestualidad por parte de la actriz que recoge Deleuze en *La imagen-movimiento*. En ese proceso de devenir objeto para deleite del otro, la mujer asume su sometimiento o «sometimiento²». Tal y como sostiene Luce Irigaray, la adopción de la máscara no supondría ningún desafío a la posición política que ocupa lo femenino dentro de la sociedad. Así, el fin último de ese enmascaramiento consciente no es otro que el de satisfacer y atraer a la mirada masculina, rivalizando para ello con sus congéneres y relegando su propio deseo a un segundo plano.

Adaptando este razonamiento a la teoría cinematográfica, se observan ciertas similitudes entre los postulados de Irigaray y la crítica de Teresa de Lauretis en *Alicia ya no*. Concretamente, es en el ya citado capítulo de «Imaginando» en el que Teresa de Lauretis profundiza en torno a la adaptación paulatina de esa máscara de la feminidad a la mirada masculina. Reinterpretando las reflexiones de Laura Mulvey en *Placer visual*

² Término acuñado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (Foucault, 1975), y recogido igualmente en la obra de Judith Butler *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (2001).

y cine narrativo, De Lauretis se pregunta hasta qué punto esa performatividad de lo femenino viene dada por el sistema dominante que lo posibilita. Así, la actriz adopta el gesto impuesto por la cámara, determinado desde la mirada masculina.

En este sentido, la fisionomía que presenta el personaje femenino de *La coleccionista* parece encajar con ese modelo de feminidad que postulan teóricas como Teresa de Lauretis o Luce Irigaray. Su perfil inmóvil nos devuelve la imagen de una joven de rasgos perfilados, próxima quizá al arquetipo de «*chic fille*», definido por Edgar Morin en su obra *Las estrellas*. Por un lado, la delgadez de Haydée rehuye de la sensualidad corpórea en la misma línea que la «*chic fille*» de Morin adopta una estética masculina que la aleja de la «mujer fatal» del cine clásico. Por otra parte, la camaradería del personaje femenino de *La coleccionista* con Adrien y Daniel se aproxima a la actitud despreocupada y relajada que caracterizaría a la «*chic fille*».

Es precisamente esta actitud deshinibida la que le cuesta a Haydée el respeto de sus compañeros, quienes la juzgan por sus idas y venidas con diferentes amantes. Ante sus críticas, ella sonríe y se defiende con gestos simples pero efectivos como ese ligero empujón que le propina a Adrien cuando este intenta propasarse con ella en la playa (min. 00:45:36). Esta actitud asertiva desaparece en el momento en el que el marchante de arte le propina una bofetada por haber roto el jarrón. Evitando el conflicto, Haydée huye y se refugia en el lavabo.

En el caso de Claire, el peso narrativo de este personaje se reduce notablemente con respecto a Haydée, siendo su hermana Laura la primera que atrae el interés de Jérôme. No obstante, comparte con la protagonista de *La coleccionista* un cierto parecido estético, que resuena en ese cuerpo menudo pero al mismo tiempo esbelto. Una estructura corpórea que es alabada por Jérôme, al reconocer mientras conversa con Aurora que «en el fondo me gustan las chicas muy delgadas y frágiles» (min. 01:12:25 - min. 01:12:29).

Esta fragilidad de la que habla el protagonista masculino podría extenderse a otros títulos filmográficos de su autor. De hecho, Violaine Caminade de Schuytter hace referencia en su obra *Éric Rohmer, cuerpo y alma* a la predilección de Rohmer por un determinado tipo de actriz³ que encajaría hasta cierto punto con el arquetipo de la «*chic fille*» de Edgar Morin. Así, la atracción de Rohmer por la feminidad arquetípica que simboliza el personaje de Haydée Politoff se repetiría, según Caminade de Schuytter, en Amanda Langlet, que interpreta a la joven Pauline en *Pauline en la playa* (1983):

«En el fin del prólogo de *El amor después del mediodía*, Haydée Politoff mantiene bajo control a un bulldog, de la misma manera que sus amantes de *La coleccionista* (prescindiendo de los dos héroes) parecen estar a sus entera

³ Esta fijación le llevará a trabajar en varias ocasiones con las mismas actrices, como es el caso de Béatrice Romand, con quien repetirá posteriormente en *La buena boda* (1982) y *Cuento de otoño* (1998).

disposición. La actriz «cabeza redonda, pelo corto», como le dice irónicamente Daniel, tiene en este último filme de la serie los cabellos largos y frustra en un primer momento la identificación. Amanda Langlet, que tiene un corte de pelo estilo tazón (requerido por Rohmer) en *Pauline en la playa*, puede encarnar de manera verosímil, y un poco más rellena, la que había sido Haydée a su edad. (...) Ahora bien, recordemos la confidencia de Rohmer a propósito de la selección de Amanda Langlet para *Pauline en la playa*, realizada a través de su fotografía: había sido seducido por sus aires de soñadora⁴.

(Caminade de Schuytter, 2011: 67-68).

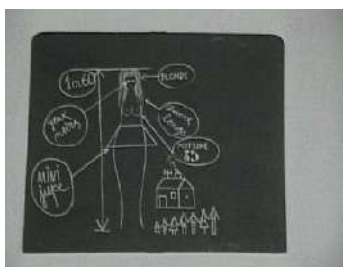
Pese a los supuestos aires de modernidad que representan personajes como Haydée o Laura, la hermana pequeña de Claire, el peso del arquetipo llevaría al realizador de ambas películas a decantarse por un determinado arquetipo estético que acabaría primando sobre las cualidades interpretativas de las actrices. En este sentido, la actitud de Jérôme, cuyo interés hacia Claire se reduce a la atracción que siente por la fisionomía de su rodilla, vendría a confirmar la reflexión que vierte Caminade de Schuytter. Apenas unos segundos más tarde de confesarle a Aurora su fascinación por la fragilidad que se desprende del cuerpo de Claire, afirma que «si tuviese que fabricar una mujer a medida, creo que sería como Claire» (min. 01:12:45 - min. 01:12:52).

La reflexión del personaje masculino de *La rodilla de Claire* nos conduce directamente a la pieza de Peter Foldes para la emisión televisiva del 11 de enero de 1967 de *Dim, Dam, Dom*, denominada *Nacimiento de un ídolo*. En ella, se narra la evolución de una aspirante a cantante desde que llega a una agencia para que la contraten hasta que se convierte en lo que Edgar Morin acierta a denominar una *starlett*⁵. Todo un proceso de transformación que parece responder a esa reclama de Jérôme para «fabricar una mujer a medida». Buscando ser aceptada y elevada como nuevo icono de las masas, la protagonista no dudará en modificar tanto su físico como sus gustos o aficiones, con el fin de encajar mejor en ese molde que la industria reclama.

En la pieza, que combina el uso del primer plano frontal con drásticos contrapicados y picados en plano general, se cuestiona a través del sarcasmo y la ironía la presión que los medios de comunicación ejercen a la hora de imponer unos rígidos cánones de belleza a todas aquellas mujeres que quieren formar parte de ese universo. Una industria cultural que, tal y como refleja esta pieza de *Dim, Dam, Dom*, se caracteriza por un ritmo frenético que condiciona el éxito de aquellas que logran darse a conocer a un instante.

⁴ Traducido al español del francés original por la autora.

⁵ El término *starlett* hace referencia a aquellas actrices que, buscando imitar el éxito de la estrella cinematográfica, se quedan a medio camino entre esta y la *pin up*. Tal y como recoge Edgar Morin en *Las estrellas* (1957), la *starlett* no sería más que «una chica guapa que logra darse a conocer como tal... Que impone su apellido» (Morin, 1957:53).



(Min. 00:06:16).



(Min. 00:10:15).



(Min. 00:13:09).

Nacimiento de un ídolo (Foldes, 1967).

Nada más llegar a la agencia, la joven anónima es enfocada en un plano general picado que acentúa la inseguridad que transmite al espectador. En ese instante, el agente recibe una llamada exterior, solicitándole una modelo que se ajuste a las características del mercado. En una pizarra, se van enumerando sobre un maniquí dibujado los diferentes requisitos exigidos (min. 00:06:16), entre los que destacan cualidades físicas como la altura o el color y forma de los cabellos.

Tras advertir ciertas cualidades en el cuerpo de la solicitante, la agencia la contrata y es entonces cuando empieza su transformación. Un proceso que supera lo estético, al adentrarse en los talentos o habilidades que ha de adquirir la futura cantante para entrar en el negocio, como su forma de moverse o el tono de su voz. Gracias a ello, la joven se convierte en ese modelo arquetípico de belleza diseñada, que sobrepone la máscara impuesta (el maquillaje) a su identidad. Una transformación que Foldes simboliza en un primer plano del rostro de ella en el que se muestra con los ojos y la boca completamente abiertos, advirtiéndose un tono cómico en ese supuesto gesto de sorpresa (min. 00:10:15).

Finalmente, la joven debutante se convierte en una reclamada *starlett*, deviniendo la imagen principal de la agencia que la ha contratado. Muestra de ello son las múltiples fotografías de su rostro que empapan la oficina (min. 00:13:09). Un reconocimiento que le durará poco, pues no tardan en volver a llamar para solicitar otra modelo de características notablemente distintas a la de la protagonista.

Retomando la obra de Edgar Morin en la que se acuña el término de *starlett*, es interesante recalcar igualmente cómo el autor hace mención a las cualidades propias de la estrella que la elevan más allá de su físico. En una línea similar a la Roland Barthes en *Mitologías*, Morin define la belleza de la actriz como «su propia expresión» (Morin, 1957:118). Así, considera el rostro como la máscara que canaliza emociones tan diversas como la «inocencia o la experiencia», lo que le confiere a este el rango de guardián de ese «misterio sagrado» que alberga dentro suyo la actriz. En esta línea, Morin extiende el valor simbólico del rostro al resto del cuerpo de la intérprete.

Entrando en el terreno de lo corpóreo, cabe hacer especial mención al tratamiento del desnudo femenino que se recoge en las obras seleccionadas de Jean-Luc Godard y Éric Rohmer. Volviendo al análisis de la máscara del cuerpo que plantea Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*, el primer plano actúa de nexo entre aquello que es «rostrificado» a través de la «imagen-afección» (Deleuze, 2012:132) y la «desaparición del cuerpo visible⁶» (Deleuze, 2013:252). Una conexión similar a la que establece Aumont en su ya citada obra *El rostro en el cine* y que nos lleva a trasladar el trabajo del rostro a lo corpóreo.

En este punto, para que se posibilite la desfiguración de lo corpóreo que recoge Deleuze en el epígrafe de *La imagen-tiempo* «Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento» es necesario que se den una serie de elementos técnicos y estéticos determinantes, tales como el encuadre de la cámara o la composición lumínica. Cualidades de la imagen que suelen apreciarse con mayor frecuencia una vez que la narración cinematográfica ha sido iniciada y desarrollada, hallándose próxima en ocasiones a su desenlace. Así pues, y partiendo de los tres estados de la imagen acuñados en nuestro modelo de análisis propio, esta transfiguración de lo corpóreo se daría principalmente en el tercer estado, también denominado estado de la «sublimación».

Es precisamente en este estado final en el que se da con mayor fuerza la categoría de la «interpelación simbólica». Una tipología del primer plano que, en algunos de los casos trabajados, aunaría la apelación directa de la «interpelación» (Casetti, 1998) con la toma de contacto con el cuerpo femenino representado. Dada la proximidad de la cámara con la actriz, cabe preguntarse hasta qué punto dicha imagen podría interpretarse dentro de los códigos de lo erótico. Una apreciación de lo carnal cuya intensidad varía en función del perfil de cada uno de los autores seleccionados. Así, la tradición calvinista de la que vendría Jean-Luc Godard le conduciría a evitar la exposición explícita del cuerpo, mientras que la vocación católica de Éric Rohmer le llevaría a trabajar la corporeidad de las actrices evitando el terreno de lo sexual.



La mano del amante sobre Charlotte (min. 01:22:34) (Godard, 1964).



La mano de Jérôme sobre Claire (min. 01:30:01) (Rohmer, 1970).

⁶ Dicha evanescencia de lo corpóreo se alcanzaría, tal y como se ha puntualizado anteriormente, gracias a la imposición de esa jaula simbólica que apunta el autor.

En relación al trabajo del desnudo femenino en el cine de Jean-Luc Godard, especialmente en lo que respecta a su trabajo de los años sesenta, el realizador evita la confrontación con el desnudo en la medida de lo posible. Así, en las escenas que recogen los encuentros eróticos entre los personajes de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, la cámara se centra en registrar las acciones más púdicas o exentas de lo carnal. A pesar de girar la temática de este filme de 1967 en torno a la cuestión de la prostitución, Godard opta por un enfoque que priorice lo social o antropológico por encima de lo carnal.

En el caso de *Una mujer casada*, el carácter íntimo del filme conduce al realizador a filmar el cuerpo desnudo de Macha Méril. Ahora bien, dicho tratamiento se lleva a cabo a través de primeros planos frontales que evitan presentarnos el cuerpo de Charlotte en su totalidad (min 01:22:34). La ausencia de todo dinamismo en dichos planos, sumados con la autocensura que Godard ejerce sobre las partes íntimas de Méril, nos conducen a una edificación de lo femenino muy próxima a la de esas mujeres desnudas que se atisban detrás de las puertas en *Vivir su vida*. Tal y como recoge Bergala, en ambos casos se prioriza lo escultórico por encima de lo emocional. Un rechazo a lo explícitamente erótico que nos traslada el repudio de Godard hacia la imagen pornográfica. Eludiendo toda apelación directa a lo explícito, Godard buscaría asegurar la pureza de la imagen y del encuadre que la determina:

«Su moral del cine será siempre más fuerte que su angustia: en Godard, el cuerpo-imagen de la película debe permanecer impecable, impoluto. Suceda lo que suceda, o precisamente cuando no suceda, esto queda siempre a salvo. Cuando Godard dice que un plano debe tener compostura, hay que entenderlo también en este sentido: la imagen puede fallar al mostrar lo inmostrable- por ejemplo, el goce- pero no tiene derecho a degradarse, a rebajarse al común de la representación, es decir, a ceder a la seducción («calentar» al espectador) o a la pornografía («calentar» a los espectadores). Para Godard, el colmo de la abyección es la simulación».

(Bergala, 1999:165).

Este enfoque moral de lo corpóreo presentaría cierta similitud con la visión de Éric Rohmer. Respecto al director de *La coleccionista* y *La rodilla de Claire*, la búsqueda de lo real que determina sus obras se halla igualmente presente en su particular visión del cuerpo femenino. Tal y como sostiene Violaine Caminade de Schuytter, en el cine de Rohmer la cuestión del desnudo está condicionada a su valor artístico, rehuendo en la medida de lo posible de su exhibición y, por ende, de la pulsión erótica que subyace en él (Caminade de Schuytter, 2011). Un enfoque que se podría llegar a considerar como puritano pero que, tal y como atestiguan Violaine Caminade de Schuytter y María Tortajada, tendría más que ver con el perfil libertino del autor.

En este sentido, la «tradición libertina» (Tortajada, 2017:13) sobre la que se apoya el trabajo cinematográfico de Éric Rohmer resulta determinante en la configuración del desnudo. De esta manera, el erotismo rechaza lo carnal y lo visible para ahondar en una compleja trama de seducción entre los personajes centrales. Un cortejo que culmina en el rechazo de toda acción para hacerse con el interés del otro, resguardándose así el héroe en un pequeño acto simbólico que subsana toda necesidad de conquista. Tal es el caso de Jérôme, que satisface su deseo hacia Claire en esa leve caricia sobre la rodilla de esta (min. 01:30:01)⁷.



Primer plano de un cigarro encendido en la oscuridad (min. 01:22:50) (Godard, 1967).



Primer plano del jarrón roto en el suelo (min. 01:13:52) (Rohmer, 1970).

Ahora bien, la «interpelación simbólica» puede tener como sujeto no ya al rostro o al cuerpo que lo delimita, sino a un objeto que adquiere una connotación simbólica o abstracta por sí mismo o por el contexto que lo posibilita. Un buen ejemplo sería ese primer plano frontal del cigarro consumiéndose en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (min. 01:22:50). Tras ese diálogo final entre Juliette y su marido, la voz del realizador retoma la diégesis a modo de cierre de la narración. En un fondo en negro que tiende al fundido intermitente, Godard denuncia la consumación de la sociedad moderna al tiempo que la espectadora observa cómo la ceniza enrojecida del cigarro se desvanece progresivamente.

Otro posible ejemplo de «interpelación simbólica» que se alejaría de toda referencia a lo corpóreo es el primer plano de *La coleccionista* que nos muestra el jarrón fragmentado en pedazos en el suelo (min. 01:13:52). Tras un breve juego en el que intenta seducir al marchante de arte, Haydée tira la obra de arte al suelo, quedándose impertérrita por unos segundos. En esta ocasión, la interpelación de la imagen no sería tan evidente como en el filme de Godard. Esto es debido a que la inclinación de la cámara, que se aproxima al plano cenital, podría leerse igualmente como la visión subjetiva de Haydée y por lo tanto, ser clasificado como una «imagen-subjetiva» y no tanto como una «interpelación simbólica».

⁷ A través de ese simple pero significativo gesto, Jérôme se dejaría llevar por un instante por «la eclosión de un deseo actual» (Vanoye, 2007:32). Sumando al razonamiento de Vanoye acerca del deseo el análisis de Tortajada en torno a la adaptación de los códigos del libertinaje en la obra de Rohmer, se podría interpretar ese leve rozamiento sobre la rodilla de Claire como una acción al mismo tiempo inconsciente y deliberada que responde al esquema de la seducción entre los personajes implicados.

No obstante, si tenemos en cuenta el significado alegórico de ese primer plano del jarrón fragmentado, entenderemos el porqué de esta consideración como elemento interpelativo. Tal y como se ha precisado a lo largo del epígrafe del capítulo quinto «Análisis del «cuerpo moral»», el objetivo real de esa presencia de Haydée en el intercambio mercantil entre Adrien y el marchante es añadir un valor erótico a ese jarrón chino⁸. Al fracturarse, se disipa al mismo tiempo todo valor simbólico que pudiera haber adquirido el cuerpo de Haydée, que mira cabizbaja y sale corriendo tras las bofetada que le propina el negociante extranjero.

Pese a las diferencias que presentan entre sí, estos dos ejemplos de «interpelación simbólica», ajenos a la representación de lo corpóreo, nos permiten comprender las cualidades de la imagen cinematográfica desde una óptica diferente. De esta manera, su potencial reside en su valor simbólico y alegórico. Por un lado, el primer plano del cigarro encendido de *Dos o tres cosas que yo sé de ella* recoge una de las principales ideas del filme: la consumación de la sociedad de masas en plena reconfiguración urbana y social del París de los años sesenta. Por otro lado, el vaso fragmentado de *La coleccionista* puede comprenderse como el grito acallado de Haydée ante la actitud despótica de sus compañeros.

Como se ha podido apreciar, los límites estéticos y ontológicos que separan el «cuerpo social» del «cuerpo moral» se disipan a la hora de plantear un análisis en conjunto de ambos. Una *retroalimentación* continua que se observa en esa presencia de lo moral en Godard, desvelada en esos pudorosos planos de Charlotte que evitan la confrontación directa con lo erótico. A su vez, en los filmes analizados de Rohmer se aprecia un cierta crítica social en determinados momentos. Buen ejemplo de ello sería la defensa que realiza Adrien de su condición de dandi errante frente a la crítica del empresario, quien tacha su conducta libertina de mero oportunismo.

Esta reciprocidad entre el «cuerpo moral» y el «cuerpo social» también se halla latente en el terreno de lo estético. Así, los primeros planos del desnudo fragmentado de Charlotte guardan cierta similitud con el encuadre pausado sobre la rodilla de Claire o con la introducción de Haydée en su paseo matutino por la playa. Por su parte, la construcción narrativa epistolar de *La rodilla de Claire* o incluso de *La coleccionista* se asemeja a la composición en cuadros que trabaja Godard en las películas analizadas y muy especialmente en el filme de *Vivir su vida*, estructurado en doce cuadros a modo de capítulos.

A grandes rasgos, podríamos decir que el gran punto en común que comparten ambos realizadores es la ausencia de una catarsis plena al final del relato. Retomando nuestro modelo de análisis en tres niveles («introducción», «mediación» y

⁸ Al acudir como invitada a la casa del coleccionista de arte, Haydée asume, quizá inconscientemente, el rol de vehículo facilitador en ese intercambio comercial que llevarán las dos figuras masculinas a continuación. Así, se convierte en un elemento determinante dentro de la transacción comercial de Adrien, que ve en la joven la posibilidad de asegurarse su triunfo ante esa inminente venta.

«sublimación»), se observa un ascenso de la pulsión desde ese primer estado hasta la «sublimación», ejemplificado en la «interpelación visual» e «interpelación simbólica» que lo caracteriza.

Con todo, dicha culminación parece reducirse ante la imposibilidad real de alcanzar la plenitud dentro de lo diegético. Un rechazo que se vislumbra en el caso de Godard en la incertidumbre de Charlotte respecto a su aventura y la constatación en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* de la degradación social y personal del sistema dominante sobre el futuro de los protagonistas. En los filmes de Rohmer, es la inacción de sus personajes masculinos la que anula toda posibilidad de un «happy end». De esta manera, Adrien sabotea un posible romance con Haydée dejando que esta se vaya con sus amigos, mientras que Jérôme culmina sus expectativas en ese simple y consciente roce sobre la rodilla de la joven.

6.2. EL CONSUMO DEL MITO.

«Procederé a establecer una serie de cuatro proposiciones en orden decreciente de auto-evidencia y luego volveré sobre ellas para elaborarlas con más detalle.

1) El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario.

2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.

3) La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única- para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los *aparatos ideológicos del Estado*. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.

4) En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción, es decir, por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación⁹».

(De Lauretis, 1987:3).

En su artículo «La tecnología del género», Teresa de Lauretis ahonda en la construcción del género desde un enfoque epistémico que contempla las «diferencias sexuales» (De Lauretis, 1987:1) entre lo femenino y lo masculino, buscando superar el peso de lo binario que delimita el género en función de los caracteres biológicos¹⁰. A su vez, plantea una revisión del género tanto de carácter interno, atendiendo a las particularidades de quiénes lo conforman; como externo, acercándose a otras condiciones como la opresión económica o el racismo.

⁹ Traducido del inglés al español por Ana María Bach y Margarita Roulet (Universidad Nacional Autónoma de México, 1987).

¹⁰ En esta línea, Teresa de Lauretis recurre al artículo neutro «lo» para dar cabida a todas aquellas identidades sexuales y/o de género que se puedan sentir aludidas dentro de la categoría de «mujer». Una terminología ya presente en la introducción de *Alicia ya no* (De Lauretis, 1984), en la que diferencia entre «la mujer», como «construcción de ficción» (De Lauretis, 1984:5); y «mujeres», que haría referencia a los «seres reales históricos» (De Lauretis, 1984:5) que se identifican como tal.

Con estas máximas, De Lauretis establece lo que serán los cuatro puntos centrales de su análisis en torno a la «diferencia sexual». Para ello, parte en primer lugar de la premisa central de su disertación: el género es, en sí mismo, una representación. Esta hipótesis vendría determinada a su vez por una segunda: dicha representación no es más que una construcción dada en un contexto determinado. Un proceso evolutivo que se daría a lo largo de la historia y que permite a la autora conectar la tercera hipótesis con los postulados de Althusser acerca de los «*aparatos ideológicos del Estado*» (De Lauretis, 1987:3). De esta manera, establece que la opresión que se ejerce a través del género se cimienta tanto en los medios de comunicación o en los núcleos familiares como en la Academia, dentro de la cual la autora destaca el lugar del feminismo. Todo ello conduce a la cuarta y última hipótesis: la representación del género estaría determinada no sólo por la evolución de su construcción, sino también por su deconstrucción.

Tomando como referencia los postulados categóricos de Teresa De Lauretis, se persigue en el presente epígrafe presentar la verificación final de nuestras hipótesis y objetivos a partir de estos cuatro estamentos que se recogen en el texto de «La tecnología del género». Al igual que sucede en este, nuestra investigación se sostiene en cuatro postulados centrales, que nos llevan desde el carácter simbólico del primer plano dentro de la narrativa audiovisual hasta la ruptura del mismo a través de la «interpelación simbólica» que reconfigura su significado. Así, se presentan a continuación los cuatro puntos principales desde los que se ha trabajado en esta Tesis:

- 1) El **primer plano** adquiere dentro de la narración audiovisual un valor icónico que elevaría la imagen a un nuevo estado, tal y como recoge Gilles Deleuze acerca de la de «imagen-afección» en *La imagen-movimiento*. Dicho poder iconográfico se vuelve especialmente interesante en el caso de la representación de lo femenino.
- 2) Atendiendo a la evolución de la iconografía en la historia del arte, dicha representación nos conecta directamente con la **construcción del mito** de lo femenino, determinada igualmente por el peso de la tradición cristiana dentro de la sociedad occidental.
- 3) En lo que respecta a la **transformación histórica del mito**, los años sesenta suponen un punto de inflexión. Tal y como recogen autores como Edgar Morin o Kristin Ross, los cambios culturales, políticos y económicos que experimentó la sociedad francesa durante ese periodo histórico resultan determinantes en la configuración final de la representación de los arquetipos próximos a lo

femenino¹¹. Entre los diferentes agentes estratégicos que han ejercido y ejercen cierta influencia sobre su evolución, esta investigación se ha centrado en los **medios de comunicación** como sujeto de estudio.

- 4) Es precisamente en la década de los sesenta cuando se fortalece **el carácter mediático del mito de lo femenino**, gracias a una proliferación de las imágenes que continúa en la actualidad. Así, la representación de lo femenino a través del primer plano deviene **producto de consumo**, fruto de las características socio-económicas del contexto que lo posibilita. Un nuevo estado de la representación del género determinado tanto por la cultura de masas como por la «cultura de élite» (Sellier, 2004). Una confluencia que en la presente investigación se ha visibilizado en **la superación de la confrontación entre el lenguaje televisivo y el lenguaje cinematográfico**.

Dada su multiplicidad y el carácter evolutivo del mito, el primer plano alcanzaría un nuevo estado de la representación donde **la materialidad de la imagen se desvirtúa a favor de lo simbólico**, tal y como recoge Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* (2013). En este punto, la **deconstrucción** del primer plano, a la que nos hemos aproximado a través del término «interpelación simbólica», permitiría establecer las bases de una conceptualización del mito de lo femenino que resquebraje las fronteras de lo binario establecidas bajo el sistema dominante.

En relación al valor simbólico del primer plano en la narración cinematográfica, cabría retomar las palabras de Georges Duby y Michelle Perrot con las que se encabezaba nuestra introducción¹². Tal y como atestiguan los autores de *Historia de las mujeres*, la presencia femenina dentro de la historia del arte no siempre se correspondería con el rol que estas ejercen dentro de las diferentes narrativas. En el caso del audiovisual, el primer plano parece haber otorgado a ciertos perfiles de mujeres una cierta relevancia estética. No obstante, se trataría de un protagonismo superficial que las delega al estado de acompañantes, reservando el rol de sujeto a la figura masculina (Duby; Perrot, 2000).

A la hora de verificar esta premisa inicial¹³, conviene retomar brevemente la evolución del primer plano que se ha recogido en al inicio de este capítulo. Así, el primer plano se concibe en *La imagen-movimiento* (2012) de Gilles Deleuze como la

¹¹ Si bien en esta investigación el análisis se ha centrado en el caso francés, las similitudes coyunturales que presentan otros territorios como Italia, España o Estados Unidos, hacen extensible dicha aseveración a otros países con características socio-culturales similares al galo.

¹² Véase la primera página de la presente Tesis Doctoral.

¹³ Dado el carácter cualitativo de nuestro estudio, las verificaciones de las hipótesis y consumación de los objetivos que se presentan a continuación se han llevado a cabo partiendo de los análisis de las imágenes y fragmentos seleccionados, recogidos en el capítulo 5 de la presente Tesis Doctoral.

«imagen-afección», para quién «no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección» (Deleuze, 2012:132). Dicha definición nos conecta con los postulados de Roland Barthes en *Mitologías* (1957). En ella, Barthes analiza las particularidades del rostro de Greta Garbo y lo compara con el de Audrey Hepburn, aproximándose de cierto modo a la máscara que recoge ya en 1929 Joan Rivière en «La femineidad como máscara».

Es precisamente la aproximación al rostro de Audrey Hepburn, al que Barthes define como un «acontecimiento» de carácter eventual (Barthes, 1957:75) la que nos conecta con la obra de Edgar Morin *Las estrellas* (1957). En ella, la conexión que Morin establece entre el primer plano del rostro de la actriz y la belleza parece ensalzar las cualidades performativas de la máscara. Un planteamiento que nos llevaría a esa conceptualización del primer plano del cuerpo que recoge Deleuze en *La imagen-tiempo* (2013), superando las potencialidades del rostro en la «imagen-afección», para introducirnos de lleno en la desfiguración del cuerpo como catarsis de la belleza ante esa «jaula de vidrio» (Deleuze, 2013:252). Esta, más allá de atrapar lo corpóreo, lo eleva a una nueva configuración del primer plano y, por ende, de la imagen audiovisual.



(Min.00:20:00).

Primeros planos de *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* (Goretti, 1967).



(Min. 00:48:57).



Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (min. 00:01:47) (Godard, 1967).

Canalizando estos planteamientos con las imágenes analizadas, se advierte un interesante diálogo entre la percepción de lo femenino en la narración cinematográfica y la conceptualización del primer plano en la narrativa televisiva, habiéndose seleccionado en el primer caso dos voces masculinas y, en el segundo, dos voces femeninas. Así, tendríamos como ejemplo de la primera vertiente el primer plano introductorio del rostro de Juliette en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1967), que estaría determinado en última instancia por la voz en *off* de Godard¹⁴. Frente a ese planteamiento tutelado del rostro femenino, el equipo de *Les femmes...aussi* en el comentado episodio de *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* (1967) se limitaría a

¹⁴ Tal y como se recoge en el epígrafe «Análisis del cuerpo social» del capítulo «Cuerpo social y moral: dos vías para el análisis», es la voz de Godard la que guía cada uno de los gestos de Vlady en esa escena inicial de presentación del personaje.

registrar la acción de Micheline, prestando especial atención a sus manos y a su forma de cuidar a sus hijos (min. 00:48:57).



(Min. 00:11:12).



(Min. 00:13:47).

Una mitad vista por la otra (Valcroze, 1965).



Primer plano del rostro de Haydée (min. 00:45:28)
(Rohmer, 1970).

Pudiendo parecer en este primer paralelismo que el lenguaje televisivo se aproxima a lo femenino desde una mayor cercanía, lo cierto es que no siempre sucede de este modo. Si comparamos el tratamiento que Rohmer realiza del personaje de Haydée (*La coleccionista*, 1967) con la pieza de *Dim, Dam, Dom, Una mitad vista por la otra* (1965), se observa cómo el primer plano de la reacción de Haydée ante la aproximación de Adrien (min. 00:45:28) contrasta con el tratamiento que Doniol Valcroze ofrece de su mujer en esa pieza de 1965 para *Dim, Dam, Dom*, elevándola al rango de Diosa pero confinándola como enemiga al mismo tiempo (min. 00:11:12).

En este sentido, respecto a este primer punto de nuestra Tesis, sí se puede corroborar la existencia de un vínculo entre el primer plano y la conformación del mito, tanto a nivel teórico como a nivel práctico. Y es que a través del rostro de Juliette, Charlotte, Haydée o Claire, Jean-Luc Godard y Éric Rohmer dotan de plasticidad y materialidad corpórea a los arquetipos de «mujer fatal» y de «ángel del hogar» (Bornay, 1990). Ahora bien, en el caso de los episodios analizados de *Les femmes...aussi*, el carácter documental de piezas como *Micheline, seis hijos, avenida de Jonquilles* permite a los espectadores aproximarse a la vida de la protagonista y su familia sin la mediación explícita de la figura del autor o creador, como sí sucede en el caso de las películas seleccionadas.

En relación al segundo punto de esta investigación, la evolución del mito de lo femenino, uno de los objetivos de este estudio ha sido el de analizar la representación de las mujeres a través de disciplinas como la sociología, la historia del arte o la filosofía. Un enfoque trazado desde una perspectiva feminista que permite aproximarse a la historia del audiovisual desde la mayor apertura y pluralidad posibles.

A su vez, esta interpretación de la representación de lo femenino se ha realizado partiendo de la tradición mitológica cristiana. Para ello, se ha estructurado el marco teórico en torno a dos arquetipos centrales. Por un lado, la figura de la Virgen María, que devendría a partir del siglo XIX en la figura de la «mujer ángel». Por otro lado, la

de Eva, portadora del Pecado Original, que daría lugar al arquetipo de la «mujer fatal»¹⁵.

Tras el análisis comparado de las películas y de las emisiones televisivas seleccionadas, se ha podido verificar el vínculo entre la tradición cristiana y la representación de lo femenino en las películas y programas de televisión analizadas. A su vez, se observa un cierto matiz icónico similar entre las obras trabajadas y aquellas referencias plásticas estudiadas a lo largo del marco teórico. Una similitud que se refleja tanto en las actitudes de los personajes femeninos como en la construcción técnica y estética de los espacios que estas ocupan.



Primer plano de Charlotte (Min. 00: 04: 06) (Godard, 1964).



Plano medio de Laura (min. 00:32:08) (Rohmer, 1970).

En el caso de Godard, el peso de la tradición protestante desvela una cierto puritanismo hacia el cuerpo, que conduce al realizador a evitar una presencia explícita de lo carnal o erótico dentro de sus relatos (Bergala, 1999). Al inicio de su filme *Una mujer casada*, llama la atención cómo las manos del amante de Charlotte acuden en repetidas ocasiones al vientre de ella, que es presentado a través de un primer plano frontal de su tronco, cerrándose las manos de él sobre el vientre de ella (min. 00:04:06). La frontalidad de la imagen nos muestra el vientre de la protagonista mientras escuchamos a la voz masculina preguntarle si tendrá un hijo con él. Esta insistencia en el rol maternal de Charlotte parece coincidir con los postulados de Chiara Frugoni en «La mujer imaginada», en la que recoge el peso que adquiere la Virgen María como madre por encima de sus otras cualidades (Frugoni, 2002).

En lo referente a Éric Rohmer, la influencia católica se vuelve presente en ciertos momentos de su obra. La veneración de Rohmer hacia las cualidades virginales de lo femenino convive, en este sentido, con una mirada más crítica hacia las mujeres, representada en *La coleccionista* por Haydée, quién subvierte en cierta medida los códigos de conducta que se esperan de ella. No obstante, tal y como demuestra en *La rodilla de Claire* el personaje de Laura, el peso del arquetipo mariano parece tomar vigor en la narrativa de Rohmer. Al menos así lo demuestra ese plano medio en el que vemos cómo Laura toma la flor que le ha regalado Jérôme, mientras junta fuertemente

¹⁵ Ambos conceptos (mujer ángel» y «mujer fatal») son trabajados y recogidos como tal en la citada obra de Erika Bornay *Las hijas de Lilith* (1990).

sus manos y eleva sus ojos hacia el cielo (min 00:32:08). Una actitud contemplativa que se aproxima a la de las jóvenes protagonistas de la imagería religiosa del siglo XIX (Higonnet, 2002).

En cuanto al discurso televisivo, se observa una mayor presencia de la familia nuclear como centro hegemónico de la sociedad francesa de los años sesenta. En este punto, nos encontramos en repetidas ocasiones con episodios y temáticas que giran en torno a la pareja y al amor romántico como medio para alcanzar la felicidad. Un interés que comenzaría a asentarse en Occidente a partir del siglo XII, momento en el que el matrimonio se establece como institución dentro de la Iglesia (Frugoni, 2002). Ya entrado el siglo XV, la publicación de la obra de Marsilio Ficino *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón* supone una puesta en alza de ese amor divino que permitirá encauzar con mayor facilidad los fundamentos del matrimonio y la germinación de la familia nuclear ya en el siglo XIX.



Primer plano en *Matrimonios en Robinson* (min. 00:33:31) (De Galard, 1966).



Plano general de *Los mil y un albornoces* (min. 01:12:28) (De Galard, 1967).



Primer plano en *He aquí la sierva del señor* (Min. 00:35:36) (Aizieu, Dupont, 1966).

Volviendo a las emisiones trabajadas, el peso simbólico que ejerce el amor romántico en gran parte de los relatos presentados refleja la influencia de la tradición cristiana. Desde las jóvenes que se enamoran de sus ídolos en *Dim, Dam, Dom* hasta las parejas que se casan sin apenas recursos económicos en *Les femmes...aussi*, apenas se recogen ejemplos de otras vidas alternativas. De este modo, la supuesta elección dichosa del compañero de vida adquiere un matiz impositivo, tal y como se advierte en el primer plano de la novia en *Matrimonios en Robinson* (min. 00:33:31).

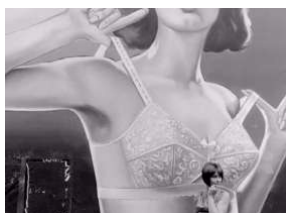
Frente a ella, las modelos doblegadas bajo la mirada masculina en *Los mil y un albornoces* representarían la otra cara de la femineidad: la de aquella que se limita a existir como un cuerpo adaptado y orientado al deseo del otro. En ese plano general, vemos cómo las posturas rígidas de las jóvenes las convierten en una suerte de estatuas inmóviles, asumiendo así su rol de objetos (min. 01:12:28).

Como contraposición a ese estado de la mujer sexualizada, se presenta la vía mística como la última alternativa del matrimonio. En el capítulo de *He aquí la sierva del señor*, se nos muestra la intimidad de un convento. En ese primer plano de una

monja, vemos su rostro difuminarse en un fondo oscuro, atisbándose únicamente una mínima parte de este (min. 00:35:36).

Dentro de esa evolución del mito, el tercer punto de nuestra investigación nos lleva a reflexionar acerca del papel de los medios de comunicación de masas y su potencial transformador en los años sesenta. Como ya se ha recogido en el epígrafe «Un diálogo mediado entre la televisión y el cine» del capítulo «Metodología», es precisamente en los años sesenta cuando se termina de asentar ese modelo de familia nuclear que se había comenzado a implantar a mediados del siglo XIX, tras la llegada de la Revolución Industrial (Foucault, 2007).

Este contexto socio-político resulta determinante en la gestación del mito de lo femenino. Tal y como recoge Kristin Ross en su obra *Conduce más rápido, lava más blanco*, tras la Segunda Guerra Mundial el gobierno francés buscó en los medios de comunicación una vía de apoyo para incentivar la natalidad (Ross, 2006). En esa línea, Edgar Morin demuestra en *El espíritu de los tiempos* cómo la temática de lo romántico está presente en gran parte del abanico mediático, desde los anuncios publicitarios hasta las revistas femeninas (Morin, 2017).



Plano general de un anuncio con Charlotte en el centro (Min. 01:11:25) (Godard, 1964)



Plano medio en *A propósito de la felicidad* (min. 00:17:01) (Demeure, 1965).



Juliette y Marianne con el rostro cubierto (Min. 00:52:03) (Godard, 1967).

En este sentido, las dos obras seleccionadas de Jean-Luc Godard muestran de manera bastante acertada la influencia de los medios de comunicación en la conformación de la identidad de las mujeres. A su vez, ciertas piezas de las emisiones televisivas revisadas reflejan la conexión entre la representación mediática de lo femenino y el comportamiento o actitudes adquiridas de las mujeres según su coyuntura social o cultural.

Una buena muestra de ello ese plano general de *Una mujer casada* (1964) en la que se nos muestra a Charlotte paseando entre carteles publicitarios. Tras una serie de insertos o primeros planos de anuncios de ropa interior femenina, la cámara abre el encuadre y nos la presenta ante un anuncio de ropa interior que sobrepasa con creces el tamaño de Charlotte (min. 01:11:25).

A su vez, uno de los episodios de *Les femmes...aussi*, *A propósito de la felicidad*, expone la relación retroactiva entre los arquetipos femeninos representados en las revistas y otros medios de comunicación de masas y la actitud de las mujeres que los

consultan. En un plano medio, vemos a una mujer dormida abrazando una fotonovela (min. 00:17:01), mientras la voz en *off* del narrador nos confiesa que la joven está soñando con los personajes de esa fotonovela que sostiene entre sus brazos.

Por último, en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* la conexión entre lo social y mediático con la edificación de lo femenino es especialmente notable, denunciando la denigración de la ciudad parisina a través del personaje de Juliette, que se prostituye de manera ocasional. Entre las diferentes escenas destacables del filme, cabría señalar la del encuentro erótico entre Juliette, su amiga y el fotógrafo estadounidense que les paga a cambio de favores sexuales. En un plano medio, vemos cómo las cabezas de ambas mujeres aparecen tapadas tras dos bolsas con los logotipos de las empresas de aviación Pan Am y TWA (min. 00:52:03). Esta presentación de ambas protagonistas lograría evitar la exposición del desnudo que desdeña el enfoque calvinista de Godard. A su vez, refleja la cosificación y explotación a la que se vería sometida la mujer a través de la multiplicación de imágenes (Higonnet, 1993).



(Min. 00:01:32).



(Min. 00:01:39).

Primeros planos durante el prólogo de Haydée (Rohmer, 1967).



Twiggy en un estudio fotográfico (Glin, B. 1966).

Siendo más notable la presencia de lo social en los filmes seleccionados de Jean-Luc Godard, se encuentra igualmente ciertas reminiscencias de lo mediático en las obras escogidas de Éric Rohmer. En concreto, la estructura corpórea de Haydée se asemeja a la de la modelo Twiggy, destacándose la clavícula de ambas e incluso la posición y el gesto que mantienen ante la cámara.

Una estética que encaja con la definición que da Edgar Morin del tipo de femineidad que se demandaba en los medios de masas de la época, incidiendo en la reducción de lo que Morin acierta a denominar «atributos erógenos» (Morin, 2017:229). Esto es, se buscaba una corporeidad femenina lo más alejada posible de lo que había sido el arquetipo de la mujer «vamp» (Morin, 1957), sustituyéndose las curvas por una belleza esbelta que huía de lo voluptuoso.

La atracción de Rohmer hacia los cuerpos delgados y esbeltos parece coincidir con las proclamas de los anuncios de la época, promoviéndose en ambos casos una

femineidad próxima a lo que Morin denomina «muñeca de amor» (Morin, 2017: 229). Un discurso mediático que se refleja igualmente en la rama de la sociología. En este sentido, el perfil lánguido que representa Twiggy parece repetirse en ese ejemplo de joven francesa que cita Jean Fourastié en *Los treinta gloriosos*: «a sus veinte años, Séverine mide 1,65 m. y pesa 45 kg., su cintura es esbelta, sus formas son alargadas, gráciles» (Fourastié, 1979:173).

Tal y como se ha detallado y observado, tanto Jean-Luc Godard como Éric Rohmer presentan un modo similar de ver y de comprender el mito de lo femenino. Si bien les separan ciertas diferencias en relación a su posición con el desnudo y lo erótico, ambos parecen interesarse por una femineidad de acuerdo a los estándares clásicos de la belleza. En los dos casos, se observa una representación de lo femenino no tan próxima a la dicotomía binaria entre la «mujer fatal» y la «mujer ángel» como a la «*chic-fille*» de Edgar Morin. Una confluencia que se hace extensible a esos dos conceptos que hemos acertado a denominar «cuerpo social» y «cuerpo moral».

A su vez, se ha demostrado hasta qué punto las propuestas cinematográficas analizadas de Godard y Rohmer presentan ciertos elementos en común con las emisiones televisivas seleccionadas. Esto es, en ambas se refleja no solo el peso simbólico del mito de lo femenino, sino también las relaciones de poder que determinan las acciones de los personajes de dichos relatos. En este punto, la necesidad de encajar en la sociedad de consumo que presenta el personaje de Juliette, y que se repite en muchas de las jóvenes que protagonizan los especiales de *Dim, Dam, Dom*, respondería igualmente a los valores del mercado de la sociedad francesa de los años sesenta. Presionadas ante la multiplicación constante de las imágenes en la publicidad y la televisión, las mujeres cederían a la misma, repitiendo las pautas de comportamiento que se les indican desde las revistas femeninas. Un buen ejemplo lo hallaríamos en *Una mujer casada*, en esa escena en la que Charlotte se mide el pecho según las indicaciones de una de esas publicaciones.

En esta línea, el carácter mediático del mito nos conduce directamente al cuarto punto de nuestra Tesis Doctoral: tanto las obras cinematográficas analizadas como las emisiones televisivas escogidas se encuadran dentro de una industria cultural que las determina como productos de consumo. Una premisa que encajaría con los planteamientos que Geneviève Sellier y Noël Burch reflejan en *El cine bajo el prisma de las relaciones entre los sexos*, en el que se afirma que las obras cinematográficas han de ser tratadas como «construcciones culturales (...) [y] producciones culturales» (Burch; Sellier, 1995: 9-10).

Si bien voces vinculadas a la crítica cinematográfica como Jean Narboni o Jean-Louis Comolli parecen reacias a la inclusión de lo filmico dentro de la esfera de la sociedad de consumo, los planteamientos de Burch y Sellier no serían contrarios a la consideración de estas «producciones culturales» como obras de arte. Lejos de

denigrarlas, el hecho de tomar toda obra audiovisual como un producto de consumo permitiría aunar el discurso de la «alta cultura» (Sellier, 2004) con el de la cultura de masas. En la línea del trabajo de Andreas Huyssen *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas*, este enfoque buscaría superar la separación entre ambos relatos, con el fin de adentrarse en la construcción de un discurso global y plural de lo audiovisual que permita dar voz a los diversos agentes culturales.

Ahondando en los argumentos que sostienen *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas*, uno de los puntos en los que Andreas Huyssen muestra especial interés es en las consecuencias de la escisión entre el Modernismo y la cultura de masas. Es precisamente en el capítulo «Cultura de masas como una mujer» donde se explica cómo la «mística masculina» (Huyssen, 1986: 50), encabezada por autores como Céline o Jünger, terminaría por imponerse a la cultura de masas, siendo esta asociada en última instancia a lo femenino y por lo tanto, relegada a un estado inferior. Esta desigualdad persistiría igualmente en las vanguardias de entreguerras según Huyssen: «En relación con el género y la sexualidad, sin embargo, las vanguardias históricas fueron igual de patriarcales, misóginas, y masculinistas que gran parte de los modernistas¹⁶» (Huyssen, 1986: 60).

En esta línea, la selección de dos emisiones televisivas realizadas por mujeres y de cuatro películas dirigidas por hombres nos permite establecer un marco de análisis comparativo de acuerdo a la escisión cultural que se recoge en *Después de la gran división*. A través de la praxis del dualismo presentado por Andreas Huyssen, se ha perseguido constatar la persistencia de esa dicotomía estructural en los discursos audiovisuales y mediáticos de los años sesenta.

Partiendo de los mismos preceptos que Huyssen, Kristin Ross plantea un análisis de lo mediático en *Conduce más rápido, lava más blanco*. Tomando como referencia el lenguaje publicitario de los años sesenta, Ross establece un diálogo entre lo que vendría a ser la «alta cultura» (Sellier, 2004), representada por figuras como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir o Edgar Morin; y la cultura de masas, destacando entre sus referencias la prensa femenina y publicaciones periódicas como *L'Express*. Para ello, se apoya en campos de conocimiento comunes a ambos lenguajes, destacando entre ellos el de la publicidad, seguida de cerca de la historia o de la sociología.

Tomando como referencia la obra de Jean Baudrillard *El sistema de los objetos*, Ross analiza comparativamente sucesos como la guerra de Algeria a través del lenguaje publicitario. Dicho procedimiento le permite trabajar de manera conjunta las imágenes gráficas y las viñetas de los periódicos de la época con las reflexiones de teóricos como Roland Barthes. Un esquema que nos ha llevado a enfocar nuestro modelo de análisis en torno al diálogo continuo entre el discurso televisivo y cinematográfico, planificado en

¹⁶ Traducido por la autora del inglés original al español.

torno a dos categorías del cuerpo («cuerpo social» y «cuerpo moral») y a tres estados de la imagen («introducción», «mediación» y «sublimación»).



Primer plano de la fotografía de una pareja (min. 01:23:06) (Godard, 1967).



Primer plano de la fotografía de Lucinde (min. 00:07:50) (Rohmer, 1970).



Fotograma de *Phyllis desaparece* (min. 00:54:35). Vadim, 1965).

Si bien no se ha contado directamente con imágenes publicitarias dentro del *corpus* analítico en sí mismo¹⁷, se ha tenido en cuenta el peso simbólico de la fotografía y de la publicidad dentro de nuestro *corpus* analítico. Un buen ejemplo de ello serían los diversos primeros planos y planos generales de carteles publicitarios, vallas y demás soportes publicitarios que protagonizan, junto a Juliette, el filme de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Dicho carácter mediático estaría notablemente representado en ese primer plano de la última secuencia de la película de 1967, en el que vemos a una joven pareja que se abraza, justo detrás de una caja de chicles que reza «Hollywood» (min. 01:23:06). Una alusión a ese sueño estadounidense que reflejaría a la perfección los proclamas de Edgar Morin en torno a la capitalización de lo romántico en *El espíritu del tiempo*.

En el caso del «cuerpo moral», en el que encajarían las películas analizadas de Éric Rohmer, la presencia de lo mediático no sería tan evidente como en el «cuerpo social». No obstante, se pueden hallar ciertas referencias en los filmes analizados. Así, la fotografía ocupa en el filme de *La rodilla de Claire* un espacio narrativo importante, volviéndose clave como alegoría referencial del personaje al que representa. En concreto, la fotografía de la prometida de Jérôme, Lucinde, es enfocada en un primer plano durante una de sus conversaciones con Aurora (min. 00:07:50). Si bien posteriormente también se nos muestra un retrato de Claire, el de Lucinde cobra especial relevancia, al ser la única referencia visual que nos aporta el realizador de dicho personaje.

Estas dos visiones mediáticas de la femineidad en el «cuerpo social» y «moral» hayan en el discurso televisivo su perfecto reflejo. Entre los múltiples ejemplos que nos aportan los episodios seleccionados, una de las piezas que mejor refleja el peso simbólico del mito de lo femenino en su proyección mediática es la pieza de Roger

¹⁷ Con todo, sí que se ha contado con múltiples referencias gráficas y periodísticas a lo largo del marco teórico, así como en la concepción previa del modelo de análisis.

Vadim *Phyllis desaparece*, realizada para *Dim, Dam, Dom* en 1965. En ella, vemos cómo la protagonista se sostiene a duras penas encima de un soporte metálico que la eleva varios metros por encima del suelo (min. 00:54:35). En este punto, se produce una suerte de paradoja en el plano de lo estético y simbólico. Pese al enfoque en contrapicado, que la posiciona por encima de la mirada del fotógrafo, la modelo parece reducida al mínimo, a penas distinguiéndose de la estructura que soporta su liviana figura.

Lo fantasmagórico del personaje central de *Phyllis desaparece* nos pondría directamente en contacto con el concepto de «interpelación simbólica», que ha sido acuñado de manera expresa para esta investigación. Esta categoría del primer plano va más allá de la presencia del rostro, dotando de singularidad a un elemento determinado del cuadro con cierta carga simbólica. En el caso del filme *La coleccionista*, dicha «interpelación simbólica» nos aproxima al personaje femenino de Haydée a través de la fractura del jarrón, codiciado por el coleccionista de arte que visita a Adrien. Al ver cómo cae el jarrón al suelo, la primera reacción de Haydée es reírse, haciendo una mueca ciertamente infantil. Un gesto criticado tanto por Charlie, que le propina una bofetada; como por Adrien, que le recuerda lo incorrecto de su acción.

Pese a las diferencias estéticas, técnicas y narrativas entre *La coleccionista* y *Phyllis desaparece*, ambas comparten la reprobación directa de sus actos por parte de dos figuras masculinas de cierto poder: Charlie, coleccionista de arte adinerado; y el fotógrafo de *Phyllis desaparece*. Así, la reprimenda devuelve a las dos jóvenes a un estado de infantilización que las destina a la condición de eternas púberes. En este sentido, la ausencia de curvas las despoja de toda voluptuosidad, aproximándose al arquetipo de la «*chic-fille*» de Edgar Morin. Unos rasgos físicos que compartirían igualmente Laura y Claire, tratándose en esta ocasión de dos menores de edad cuyo desarrollo físico estaría por llegar.

En el caso de las protagonistas de *Una mujer casada* y de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, son los elementos técnicos como el encuadre de la cámara o la iluminación los que se encargan de reducir, en la medida de lo posible, el componente erótico de los cuerpos femeninos que protagonizan ambos relatos. Siendo palpable la impronta calvinista que pesa sobre cada uno de los planos de ambas películas, cabe decir que tanto Macha Méril (que encarna al personaje de Charlotte) como Marina Vlady (intérprete que da vida a Juliette) presentan un perfil corpóreo alejado del de otras canónicas actrices de ese periodo *godardiano*, tales como Anna Karina o Anne Wiazemsky.

Más allá de las posibles particularidades presentes entre los diferentes discursos cinematográficos y televisivos recogidos en esta Tesis Doctoral, se ha podido observar cómo a todos los personajes femeninos les atraviesa el peso canónico del mito de lo femenino. Una cuestión simbólica que algunas de ellas sortean con gracia, como

Haydée ante las agresiones de Adrien; o Charlotte, al decidir tener una idilio con un actor. Un deseo de salir del molde que acaba parcialmente truncado, pues la gran mayoría de los personajes femeninos acaban recibiendo algún tipo de violencia de parte de sus compañeros masculinos, desde la bofetada que le propina a Charlotte su marido hasta la condescendencia con la que es tratada el personaje de Juliette por gran parte de los varones de su entorno.

Una violencia que se vuelve invisible a los ojos del espectador, dado que es la perspectiva masculina la que predomina en estas narrativas clásicas. Así, la actitud de Jérôme respecto a las dos jóvenes que protagonizan *La rodilla de Claire* es percibida como parte de ese dialéctica de la seducción que sostienen Tortajada o Caminade de Schuytter. Ahora bien, si se presta atención a la subjetividad del personaje femenino, cabe preguntarse hasta qué punto el gesto aparentemente inofensivo de Jérôme se transforma para Claire en la aproximación de lo masculino no legitimada por su parte, reflejada en esas lágrimas que brotan de su rostro y que el personaje masculino interpreta como su arrepentimiento ante el posible engaño de su pareja.

En el caso de Claire, su juventud le permite encajar con gracia en esa «muñeca de amor» (Morin, 2017:229) que Morin recoge en *El espíritu del tiempo*. Así, la joven se nos muestra acompañada a la mirada del hombre, al tiempo que su corporeidad mengua y se ajusta a ese patrón domesticado de feminidad. Todo ello sin renunciar a una cierta actitud masculina que la aproxima igualmente al arquetipo de la «*chic-fille*», tal y como recoge el mismo autor en su obra *Las estrellas*.

Recuperando las palabras de George Duby y Michelle Perrot, la presencia de Claire se limita a lo estético y contemplativo. A pesar de ocupar el centro del encuadre, el lugar que esta transita dentro del espacio de lo visible no estaría necesariamente relacionado con su posición como sujeto narrativo. Así, Claire asume la mirada masculina, enmudeciendo ante el gesto de Jérôme. En lugar de comunicar su dolor, la joven parece esconderse tras el tacto de este, evitando su mirada y culpándose, quizá, ante ese breve acercamiento de la mano masculina sobre su rodilla.

En este punto, ese leve sollozo de Claire podría interpretarse como la catarsis reducida ante el saberse tomada por la mano ajena. Un comportamiento que se refleja en la obra de Luce Irigaray *Yo, tú, nosotras*. En ella, la autora analiza los motivos que conducen a ciertas mujeres a esconder sus emociones y retrotraerse ante ciertas actitudes masculinas. Así, en lugar de exteriorizar aquello que les perturba, optan por canalizar dicho dolor de manera casi automática:

«La puesta al día del sufrimiento es entonces, de la parte de las mujeres, un acto de verdad. Corresponde igualmente a una operación catártica, individual y colectiva. Las mujeres, obligadas a callar aquello que viven, lo han transformado en síntomas físicos, en mutismo, en parálisis, etc. Atreverse a manifestar públicamente los dolores individuales y colectivos tiene un efecto

terapéutico que permite aliviar el cuerpo y acceder a otro tiempo. No es automático, pero sirve para algunas mujeres, para el pueblo de las mujeres¹⁸».

(Irigaray, 1990:132).

Refugiada en su silencio, Claire eludiría así su temor a confrontar su dolor con el otro. Un ensimismamiento que enlazaría con lo colectivo que plantea Irigaray si se conecta la experiencia personal de Claire con la de su hermana Laura, a quién Jérôme besaba sin permiso en ese encuentro de la montaña. Dos vivencias que, tal y como se recalca en el texto extraído de *Yo, tú, nosotras*, pertenecerían de manera anónima a esa experiencia de lo colectivo.

Así, el dolor muta en lo individual, sumido por el silencio que domina al personaje femenino, que permanece eclipsado bajo el peso de lo masculino. Un estado emocional y psicológico que hallaríamos también en los otros relatos cinematográficos y televisivos, desde la mirada propia de Haydée hasta el desdén de Juliette a sumarse a ciertas prácticas eróticas en ese encuentro con el fotógrafo estadounidense y su amiga.

Todo ello nos conduce al título de este epígrafe que da cierre a nuestro estudio acerca del mito de lo femenino. Tal y como se ha observado en los filmes analizados, la voz femenina se sumaría al mandato de lo masculino en un diálogo determinado por el sistema dominante patriarcal, tal y como recogen autoras como Ann Kaplan o Geneviève Sellier. De esta manera, el rostro construido en los albores del siglo XX por directores como Jacques Feyder se diluye en esa «interpelación simbólica» que nos presentan Éric Rohmer o Jean-Luc Godard, entre tantas otras voces. En este sentido, llama la atención cómo la paulatina evanescencia del cuerpo deviene en una progresiva toma de contacto con la subjetividad femenina. Una transformación que ya se intuye en el trabajo del equipo de *Les femmes...aussi*, donde las mujeres superan el estado de acompañantes para devenir sujetos de su propia historia.

Por último, nos gustaría terminar con una última precisión respecto al enfoque binario de la presente Tesis Doctoral. Atendiendo al contexto socio-cultural del periodo analizado, se ha optado por analizar la estructura clásica del modelo afectivo-relacional basado en el deseo unidireccional de la mirada masculina hacia lo femenino. Si bien se ha buscado complementar este marco binario con referencias actuales a las teorías *queer*, se invita a los lectores y próximos investigadores a ahondar en el terreno del mito desde una perspectiva más amplia, que atienda a las complejidades identitarias que se escapan del binarismo de género.

¹⁸ Traducido del francés original al español por la autora.

7. EPÍLOGO.

«Una teoría del cine no es una teoría «sobre» el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas. (...) Los conceptos no son datos preestablecidos en el cine. Y sin embargo son los conceptos del cine, no teorías sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?», sino «¿qué es la filosofía?». El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo».

(Deleuze, 2013: 371).

Tal y como se ha recogido en esta investigación, la prospección de futuro del lenguaje audiovisual pasaría por la escisión de la citada barrera socio-política entre la alta y la baja cultura. En la línea de autores como Andreas Huyssen o Kristin Ross, se ha buscado dar cabida a un nuevo tipo de análisis cinematográfico que supere el estrecho límite marcado por aquello que autores como Noël Burch aciertan a denominar «teoría de autor» (2009).

Extendiendo la propuesta de Deleuze al espectro audiovisual, se busca en esta suerte de epílogo dar respuesta a los cabos sueltos de nuestra disertación, terminando con el cisma cultural y proponiendo un modelo de trabajo analítico que se adapte a las condiciones del nuevo paradigma social.

Retomando las palabras de Deleuze en torno a la al origen epistémico del lenguaje cinematográfico, se persigue en este último capítulo apostar por un nuevo discurso de lo audiovisual que aúne el lenguaje televisivo y el cinematográfico. Para ello, se ha optado por analizar cuatro ejemplos de series actuales que plantean nuevos retos a la narrativa audiovisual: *Orange is the New Black*, *Chewing Gum*, *Pose* y *Gentleman Jack*.

Se trata de cuatro ejemplos de ficciones audiovisuales que comparten el haber sido producidas en los últimos diez años por *Netflix* y *HBO*. Sin entrar en las características estructurales de estas dos productoras de contenidos audiovisuales, los cuatro ejemplos que se presentan a continuación buscan demostrar hasta qué punto las narrativas cinematográficas y televisivas que se han trabajado a lo largo de esta Tesis Doctoral convergen en estas nuevas propuestas del audiovisual.

Originarias del lenguaje televisivo, a lo largo de los últimos años las series han revalorizado su valor simbólico. Si bien cada vez son más quiénes alaban su calidad y las

consideran parte de la narrativa audiovisual (incluso cinematográfica) ciertas voces siguen insistiendo en la necesidad de diferenciar entre este tipo de productos, asociados a la cultura de masas; y aquello que aciertan a denominar «cine de autor».

Dentro de la corriente francesa, cabe destacar la voz de Jacques Aumont, que lejos de mostrarse crítico con los nuevos formatos del audiovisual apuesta por una revisión total de todo aquello que comprende actualmente el arte contemporáneo (Aumont, 2014). Esto es, Aumont considera banal hablar de una inclusión de las nuevas narrativas y se decanta por una reconfiguración de la experiencia artística que vaya más allá del acto de recepción clásico. En este sentido, hace mención a todas aquellas expresiones visuales donde lo audiovisual alcanza matices que se alejan de la proyección de la sala de cine. Una concepción donde la experiencia de la espectadora se diluye ante las nuevas exigencias determinadas por la concepción del producto cultural:

«Es necesario ir más allá de la constatación, que se ha vuelto banal, de la multiplicación y diversificación de la experiencia de la imagen en movimiento, y antes de nada tomar conciencia de que toda discusión que nos ha llevado hasta aquí lo ha sido desde el punto de vista de una antigua concepción del arte, sometiendo a la obra al juicio (de uno u otro gusto) del destinatario (...) El interés reconocido a una obra de arte ya no recaería en el efecto que produce sobre el espectador (no osamos decir «destinatario») sino en la fuerza lógica de su concepción».

(Aumont, 2014:208).

En este sentido, las particularidades socio-económicas de la industria cinematográfica y televisiva actual se han visto notablemente influenciadas por los nuevos flujos del mercado y del fenómeno de la globalización. Sin entrar de lleno en las cuestiones macro-económicas que determinan este nuevo paradigma, resulta interesante apuntar cómo la *HBO* (de las siglas inglesas *Home Box Office*) emergía en la década de los setenta, coincidiendo con la crisis del petróleo y el fin de «los treinta gloriosos» de Fourastié¹.

Desde su nacimiento, la empresa estadounidense se ha ido adaptando paulatinamente a las exigencias del mercado, pasando de ofrecer exclusivamente un servicio de televisión por satélite en sus primeros años a convertirse en uno de los primeros soportes en ofrecer el servicio de vídeo bajo demanda, denominado en inglés como «*video on demand* (VOD)».

Junto con la *HBO*, *Netflix* se ha postulado recientemente como una de las plataformas digitales con mayor demanda en nuestro país, aportando producciones propias como *Orange is the New Black* y haciéndose eco del trabajo de nuevas voces como la de Michaela Coel,

¹ Nos referimos a la obra de Jean Fourastié *Los treinta gloriosos*, en la que se recoge como económicamente fructífero para el país galo el periodo que abarca desde 1945, año del fin de la Segunda Guerra Mundial; hasta 1975, coincidiendo con la crisis del petróleo. (Fourastié, 1979).

creadora de *Chewing Gum*. Si bien destaca igualmente en el repertorio de *Netflix* otras producciones más genéricas y más amoldadas al canon tipificado de la *soap opera* clásica como son las españolas *Élite* (2018) o *Las chicas del cable* (2017), lo cierto es que en los últimos años se ha visto cómo la plataforma digital se convertía en la ventana perfecta para otro tipo de narrativas más próximas a lo marginal.

En el caso de *Orange is the New Black*, creada en el año 2013 por Jenji Leslie Kohan, esta serie se centra en las vivencias de Piper Chapman, una joven blanca de clase media-alta que acaba en prisión tras ser interceptada por la policía por tráfico de drogas. A partir de ahí, el protagonismo de Chapman se diluye para dar paso a las diferentes identidades que pueblan la cárcel de Litchfield, donde la realidad del colectivo afroamericano se mezcla con personajes *neurodivergentes*² como Suzanne Warren (apelada como «ojos locos») o las clases bajas de los Estados Unidos más profundos, representados en personajes como Tiffany Dogget.

En este sentido, *Orange is the New Black* parte de las vivencias individuales de Chapman para adentrarse en la construcción de un relato coral donde no solo cuentan las voces de las encarceladas, sino también la de aquellos que las vigilan y que se hallan al otro lado de los barrotes. A través de la pluralidad de las voces que habitan su narrativa, la serie de Kohan logra romper la unicidad de un feminismo en singular a través de la interseccionalidad de opresiones como la *neurodivergencia* o el racismo.

Para comprender el alcance de *Orange is the New Black* dentro de la narrativa audiovisual, conviene retrotraerse hasta el año 2002, año en el que *HBO* estrena *The Wire*. Creada por David Simon, la serie se adentra en el negocio del tráfico de drogas de la ciudad de Baltimore. Un relato que se traslada al espectador a través de los diferentes bandos implicados, presentando al mismo tiempo la voz oprimida del colectivo afrodescendiente con la de las instituciones, demostrando hasta qué punto ambas realidades están atravesadas por la misma corrupción.

Ahora bien, la aportación clave de *Orange is the New Black* residiría en su capacidad para superar la *masculinización* del relato que preside en el trabajo de David Simon, donde el rol de las mujeres es casi residual. De esta manera, la visión masculina de Simon deja lugar a una mirada en femenino plural que abarca en la medida de lo posible lo polifacético de la sociedad estadounidense. Un retrato que adquiere, gracias a este particular enfoque, un cierto matiz reivindicativo donde la voz de aquellas que no suelen aparecer en la narrativa audiovisual devienen protagonistas de su propia historia.

² El término «neurodivergencia» hace referencia a todas aquellas personas que se alejan del comportamiento típico neurológico. Una definición que englobaría no solo a autistas o individuos con asperger, sino también a los que experimentan trastornos de bipolaridad, esquizofrenia o cuadros de ansiedad (Woodford, 2006).



Primer plano de una boca en la introducción de *Orange is the new black* (cap. 01-T.1. min. 00:01:53) (Kohan, 2013).



Plano general de las reclusas en *Orange is the new black* (Cap. 01-T.5. min. 00:50:46) (Kohan, 2017).

En este punto, el uso del primer plano permite a Kohan dotar de una notable singularidad al retrato de lo femenino. Como bien se ha reflejado a lo largo de esta investigación, el primer plano ha sido una de las herramientas esenciales en la construcción y edificación del mito de lo femenino en la industria cinematográfica. La diferencia entre los postulados clásicos y propuestas como la de Kohan radicaría en que esa presencia de la mujer no se limitaría a lo estético, trascendiendo igualmente en lo narrativo.

Buena muestra de ello es la cabecera de la serie, en la que se nos vamos mostrando primeros planos de los ojos y las bocas de las mujeres que cumplen condena en Litchfield junto a Chapman. En ellos, pequeñas señales de identidad, como tatuajes (min. 00:01:53) o piercings, nos revelan la identidad y la personalidad de cada una de las presas. A través de la sucesión encadenada de las expresiones de las encarceladas, la cámara logra trazar un retrato en colectivo que respeta las señas propias de cada una de ellas.

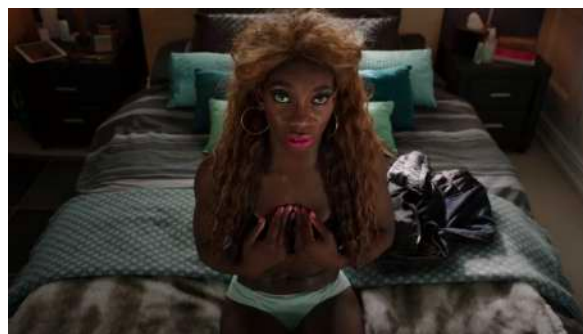
Este carácter propio del primer plano adquiere una dimensión poliédrica a través de su conjunción con el plano general, que permite colectivizar toda esa pluralidad de identidades. Un buen ejemplo de ello sería el plano general con el que finaliza la quinta temporada de la serie. Tras el motín que tiene lugar en la prisión, algunas de ellas logran resistir en los subsuelos de Litchfield. En varios planos generales que combinan la frontalidad de la imagen con el contrapicado (min. 00:50:46), se aprecia ese logro de Kohan al lograr aunar en un mismo plano las diferentes personalidades que conviven en la prisión. Un retrato de lo colectivo que alcanza, de esta manera, un cierto matiz político y reivindicativo, mostrándonos la unión de las presas frente a la presencia del poder policial.

Pese a las diferencias cualitativas que separan a ambos productos culturales, el planteamiento que recoge *Orange is the New Black* en torno a la vida de las presas presenta ciertas similitudes con el que realizaba el equipo de Éliane Victor en el episodio *Odette y la prisión* (1968). Frente a la construcción de lo colectivo que se refleja en ese último capítulo de la serie de Kohan, el equipo de *Les femmes...aussi* opta por canalizar el relato en torno al personaje de Odette, singularizando la acción de la prisión a ese caso concreto.

Otra de las series seleccionadas para este breve análisis comparativo es *Chewing Gum*, creada por Michaela Coel y distribuida también por la plataforma de contenidos digitales *Netflix*, aunque originalmente realizada para la televisión, concretamente para el canal Channel 4 de la televisión británica. En ella, Michaela Coel da vida a Tracey, una joven afrodescendiente que trabaja como dependienta en una tienda de ultramarinos. A sus 24 años, Tracey reconoce a cámara su deseo sexual no correspondido por su pareja, que se muestra distante a todo posible acercamiento erótico.



Primer plano de Tracey en *Chewing gym* (cap. 01-T.1// min. 00:05:18) (Coel, 2015).



Plano contrapicado de Tracey en *Chewing Gum* (cap. 01-T.1 // min. 00:15:03) (Coel, 2015).

A través de un primer plano que nos interpela desde el primer episodio, la espectadora se adentra en el complejo mundo de contradicciones en el que vive esta joven de los suburbios. Su deseo, que le llevará a iniciar una serie de encuentros con uno de sus vecinos, se verá afectado por la presión religiosa de su familia y de sus propias creencias. A su vez, su condición como mujer racializada y de clase baja le conducirá a experimentar diversas opresiones que harán todavía más complejo su despertar sexual.

En este punto, el primer plano adquiere un matiz apelativo que se aproximaría a lo que hemos acertado a denominar como «interpelación visual». Rompiendo la cuarta pared, Tracey conecta con la espectadora, haciéndola partícipe de cada una de sus acciones diarias, desde su trabajo (min. 00:05:18) hasta sus encuentros eróticos. En este segundo caso, la interpelación se interconecta con el uso del contrapicado o del picado, permitiendo a la espectadora acceder a ese espacio de lo privado que es la habitación de la protagonista (min. 00:15:03).

Al igual que acontecía en *Orange is the New Black*, en *Chewing Gum* el peso de lo colectivo adquiere una importante presencia narrativa. Ahora bien, frente al carácter coral de la serie de Kohan, en esta ocasión la narración se centra en la protagonista. Construyendo ese relato en primer persona del singular, Coel logra abarcar toda una serie de opresiones y retratar así la realidad social, política y económica de ese barrio obrero en el que vive Tracey.

A la hora de comparar *Chewing Gum* con las películas seleccionadas en nuestro análisis, se aprecia cierto paralelismo entre el trazado urbano que recoge la serie de Michaela Coel y el retrato sociológico de París que ofrece *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. En ambas

narraciones, el uso del picado y del contrapicado hace a ese espacio urbano partícipe de la trama y por ende, de las vivencias de quiénes lo habitan.

Si bien en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* se le concede un mayor protagonismo a la urbe que en la ficción de Coel, en ambos relatos la arquitectura periférica de las grandes urbes atraviesa a sus protagonistas. Una presencia que adquiere una dimensión estética duplicada, mostrándonos por un lado esos planos generales de calles y edificios y, por otro lado, primeros planos en los que Juliette y Tracey nos interpelan desde lo cotidiano.

En lo que respecta a las ficciones de la HBO, su larga trayectoria como empresa distribuidora y productora de contenidos digitales nos llevan a centrarnos exclusivamente en dos ejemplos concretos: *Pose* y *Gentleman Jack*³. Si bien ambas producciones se siguen emitiendo todavía, es interesante observar cómo HBO ha conducido el relato del héroe clásico de Propp en series como *Los Soprano* hasta configurar ese retrato coral que nos ofrece *Pose*, u ofrecernos una revisión de la figura del dandi desde la perspectiva feminista en *Gentleman Jack*.

En el caso de *Pose*, la serie se ambienta en la escena *queer* neoyorquina de finales de los años 80. Se trata de una producción de Ryan Murphy en la que han colaborado de forma directa Brad Falchuck y Steven Canals. Su primer episodio se emitió en los Estados Unidos el 3 de junio de 2018, siendo una de sus principales características potenciales el hecho de haber incluido a actrices transgénero entre su reparto.

A lo largo de las dos temporadas ya emitidas, la serie de Murphy se centra principalmente en el universo de los *ballrooms*, celebraciones de carácter festivo que servían al colectivo LGTBQI de la época para fragmentar la presión del sistema binario del género. Una suerte de eventos reivindicativos que ya se recogían en el documental de 1991 *Paris está ardiendo*. En este documental, dirigido por Jennie Livingston, se refleja el carácter marginal de estos particulares eventos, en los que se desafía a sus participantes a adoptar diferentes estilos y estéticas de acuerdo a las categorías propuestas en cada ocasión.

Acercándonos al texto de Susan Sontag «Notas sobre lo *camp*», el juego performático de los *ballrooms* invita a reflexionar en torno a las conexiones entre la estética que destila *Pose* y el concepto de lo «*camp*». Así, Sontag considera lo «*camp*» como «lo marcadamente atenuado» o «lo fuertemente exagerado» que convergerían en la figura de lo «andrógino» (Sontag, 2014:356). A su vez, lo «*camp*» incidiría igualmente en el carácter e identidad adquirido, que no dado, por una persona o un objeto. De esta manera, la esencia de

³ Desde el punto de vista de la estructura narrativa, tanto en el caso de *Orange is the New Black* como de *Chewing Gum* podemos hablar de dos discursos cerrados, ya que todas sus temporadas han sido emitidas. Ahora bien, en lo que respecta a *Pose* y *Gentleman Jack*, el hecho de que aún no se hayan emitido todas sus temporadas nos lleva directamente a hablar de dos relatos inacabados. Una consideración que ha de ser tomada en cuenta a la hora de afrontar los análisis de las mismas.

Pose se acercaría notablemente a esa concepción de lo «camp» que supera lo categórico para adentrarse en una nueva configuración de la identidad asumida.



Plano general con el que se inicia el episodio piloto de *Pose* (Cap. 01-T.1. // Min. 00:00:18) (Canals, Falchuk, Murphy, 2018).



Primer plano de Elektra en *Pose* (Cap. 01.-T.1. // Min. 00:09:15)) (Canals, Falchuk, Murphy, 2018).

En relación a los recursos técnicos de *Pose*, cabe destacar una vez más el uso del plano general y del primer plano como elementos clave en la construcción del diálogo entre el individuo y el colectivo al que pertenece (min. 00:00:18). De forma similar a como sucedía en *Orange is the New Black*, el cambio de encuadre sirve a la espectadora para asimilar la posición espacial y narrativa que ocupa dicho personaje en la serie.

En este sentido, el primer plano eleva el personaje a un nuevo nivel de significación gracias al apoyo del contrapicado, tal y como sucede en ese primer plano de Elektra, una de las protagonistas, tras ser detenida por robo (min. 00:09:15). Haciendo coincidir la mirada de ella con la de la cámara, este primer plano con ligero contrapicado logra, a su vez, hacerse en un momento crítico con la complicidad de la mirada de la espectadora, adentrándose igualmente en una suerte de «interpelación visual».

Más allá del interés que puede suscitar *Pose* a la hora de visibilizar a la comunidad transgénero y migrante de EEUU, llama la atención su cierto parecido estético con varias de las propuestas analizadas del programa televisivo *Dim, Dam, Dom*. En los dos casos, el mundo de la moda y la danza adquieren un matiz protagonista. Así, las piezas musicales y los reportajes de moda de Daisy de Galard guardan cierta semejanza estética con los desfiles por categorías de las escenas de los *balls* en *Pose*.

En último lugar, se considera pertinente abordar la serie de *Gentleman Jack*, donde la reconfiguración feminista y lésbica del dandismo se une con su peculiar uso del primer plano en clave interpelativa. Creada por Sally Wainwright, esta serie se comenzó a emitir en 2019, por lo que tan solo se dispone aún de su primera temporada. Está basada en la historia real de Anne Lister, terrateniente nacida en 1791 en Hallifax, Inglaterra.

Tal y como recogen sus diarios cifrados en los cuales se basó la autora de la serie, Anne Lister destacaba por su peculiar forma de comportarse, que subvertía los códigos femeninos. Su preferencia por las vestimenta masculina, que seguía la estética del *Lord* inglés de la

campiña inglesa, sumada a sus romances con mujeres, marcaron su vida y la de los lugartenientes de Hallifax, que se referían a ella bajo el nombre despectivo de *Gentleman Jack*.

Toda una serie de peculiaridades que hacen de Anne Lister el personaje histórico indicado para reinterpretar la figura clásica del dandi. Tal y como se observa en la cabecera de la serie, Lister hace del traje de Lord con el que se viste una herramienta para hacerse visible desde lo masculino. A través de este, Lister adopta determinados gestos y costumbres que le permiten llevar a cabo sus labores como terrateniente de Shibden Hall, la hacienda heredada de su padre, James Lister.

Conectando la particular estética en *Gentleman Jack* con la teoría crítica, el gesto adusto y firme de su protagonista nos recuerda a la obra de Gloria G. Durán, *Dandysmo y contragénero*. En ella, Durán busca subvertir la figura hegemónica del dandi a través de aquellas mujeres que adoptaron la actitud del «*flanêur*⁴» como propia. Partiendo de cómo la figura del dandi busca apropiarse de ciertos elementos de lo femenino para desmontar la unicidad clásica del hombre burgués, Durán se cuestiona por qué no extrapolar dicha actitud contestataria a aquellas mujeres que también han logrado traspasar las barreras del género:

«Los dandys se declaran actores de sí mismos, son, además de andróginos de la historia. Entonces el género de los dandys⁵ tendrá, habrá de tener, una temporalidad social que se escenificará con una repetición de ciertos actos que habrán, también, de ser diferentes a los previstos. Una repetición subversiva y rompedora, una repetición de actos no repetidos hasta ese momento. Nos preguntamos pues, cómo puede el dandysmo ser un fenómeno eminentemente masculino si se basa en una tergiversación y puesta en cuestión, precisamente, de lo masculino normalizado; cómo no interpretar la anarquía intelectual de los escritores en la tradición del dandysmo sino como una suerte de anarquía sexual de unos hombres feminizados a conciencia».

(Durán, 2010:48).

En este punto, cabe vincular la figura de Anne Lister con la de Adrien, el personaje masculino de *La coleccionista*. Tomando como referencia el texto de Gloria G. Durán se advierten ciertos paralelismos entre ambos. En este punto, esa visión del dandi como figura anti-burguesa que busca cuestionar los estamentos sociales se ejemplifica en la conversación final entre Adrien y el coleccionista de arte, en ese último diálogo en el que Charlie le acusa de escudarse en un supuesto dandismo para vivir de la caridad ajena.

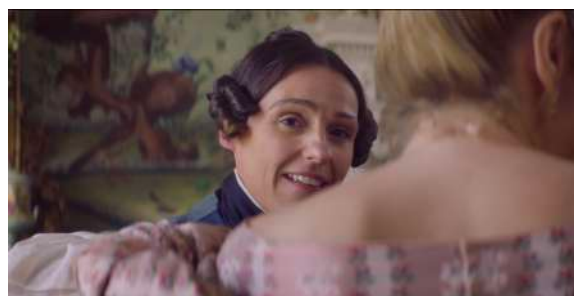
⁴ El término de «*flanêur*» (en español, «paseante») sería dado a conocer, entre otras voces, por la de Charles Baudelaire (Duran, 2010).

⁵ Si bien Gloria G. Durán hace uso del término anglosajón de «dandy» se ha optado en esta Tesis por usar el término hispánico de «dandi».

Frente a esa actitud supuestamente despreocupada de Adrien, Anne Lister representaría otra faceta del dandi clásico. En su caso, el dandismo supera lo meramente estético y la actitud de «*flanêuse*» la lleva a realizar sucesivos viajes a lo largo de su vida, falleciendo finalmente en Georgia en 1841. Un deambular continuo que se hace extensivo a su deseo, traspasando la barrera en sus múltiples romances con mujeres, que la llevarán finalmente a comprometerse con Ann Walker, con quién pasará los últimos años de su vida. No obstante, sus continuas idas y venidas y sus filtros no le impiden ejercer igualmente como empresaria, regentando la hacienda de su padre y lanzándose incluso al negocio de las minas de carbón.



Interpelación de Anne Lister en *Gentleman Jack* (cap. 02-T.1 // min. 00:02:21) (Wainwright, 2019).



Interpelación de Anne Lister en *Gentleman Jack* (cap. 02-T.1 // min. 00:08:00) (Wainwright, 2019).

Esta revisión de la figura del dandi se ejemplifica en *Gentleman Jack* en las interpelaciones que realiza el personaje de Anne Lister a la espectadora. Una mirada a cámara que ya se anticipa en la cabecera de la serie. En ella, se conjugan una serie de primeros planos que nos van desvelando a Anne Lister a través de los detalles de su vestimenta, finalizando en un primer plano de su ojo que nos interpela sobre un fondo que recrea el código secreto empleado en sus diarios (min. 00:02:21).

Una presencia que se vuelve directa desde el primer episodio, en las sucesivas miradas directas de Lister que rompen la cuarta pared de la pantalla y nos interpelan a través de primeros planos, pero también de planos medios y generales. Así, durante uno de sus primeros encuentros con Ann Walker, el rostro de Lister asoma por detrás del cuello de su futura amante, sonriéndonos ante la posibilidad de la conquista (min. 00:08:00).

Un guiño que parece recordar a la ya clásica mirada de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (1953). Al igual que sucedía en el filme de Bergman, la llamada visual de Lister adquiere carácter simbólico. Si bien Mónica parece buscar la comprensión del público ante su rechazo a la maternidad, en el caso de Anne Lister es más bien una suerte de complicidad lo que parece demandar la protagonista en esas sucesivas miradas a cámara.

Retrotrayéndonos una vez más al texto de Ann Kaplan «¿Es la mirada masculina?», el gesto interpelativo de Anne Lister podría tomarse como una superación del condicionamiento femenino al deseo del hombre. Dada su condición sexual, Lister puede permitirse edificar una mirada propia que se aleja de los códigos que dominan el deseo heterosexual, proponiendo a

su futura pareja, y por ende al público extradiegético que las observa, un nuevo vínculo relacional más horizontal.

Gracias a estos cuatro ejemplos de nuevas narrativas audiovisuales, se ha podido comprobar hasta qué punto convergen en las series diferentes elementos pertenecientes a los lenguajes televisivo y cinematográfico. Una nueva forma de narrar que exige, por consiguiente, nuevas perspectivas a través de las cuales poder observarlas sin el prejuicio de antaño. Un enfoque revisado que aúne la teoría crítica que analiza el consabido «cine de autor» (Burch, 2000) con los planteamientos de los estudios culturales.

En relación a la dicotomía entre cultura popular y cultura de élite, recogida por Andreas Huyssen en su obra de 1986, cabe destacar la obra de carácter colectivo *Mutaciones Cinematográficas*, editada por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin. En ella, se dedica un capítulo a las conversaciones que Adrian Martin y James Naremore mantienen acerca del futuro de la academia cinematográfica. Bajo el título de «El futuro de los estudios cinematográficos académicos», se recogen las correspondencias entre Martin y Naremore en torno a la cuestión cinematográfica.

En una de ellas, vemos cómo James Naremore le comunica a Adrien Martin su inquietud acerca del futuro de la crítica cinematográfica. En ese sentido, Naremore incide en su preocupación por la diatriba subjetiva y valorativa que parece tomar la crítica en ese incipiente cambio de milenio. Para ello, apela a la necesidad de diferenciar entre las diferentes categorías, distinguiendo entre el «*New criticism*», de corte reaccionario; la «*screen theory*», vinculada a la revista británica *Screen*⁶, y los estudios culturales.

Frente al corte académico más tradicional de las dos primeras, Naremore destaca de los estudios culturales su vinculación a la cultura de masas y su marcado interés por la figura del espectador por encima de los entramados de la producción. Una apreciación que parece reposar, en cierta medida, en la dicotomía que recoge Andreas Huyssen en *Después de la gran división*. Si bien corrientes como la «*screen theory*» presentan cierta afinidad con el perfil académico que comparte *Cahiers du Cinéma*, los estudios culturales encajarían mejor con los intentos de Daney por incluir los *blockbusters* y demás producciones hegemónicas de la cultura de masas dentro de las páginas de su revista⁷.

Tomando como referencia estas dos vías, uno de los objetivos de esta Tesis Doctoral era demostrar la necesidad de afrontar el relato audiovisual desde una perspectiva lo más poliédrica posible. Para ello, se considera igualmente pertinente asumir la responsabilidad inherente de la teoría crítica, que desde su posición como mediadora vendría a complementar

⁶ Es precisamente en *Screen* donde se publicará por primera vez el canónico artículo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo» (1975).

⁷ Tal y como se recoge en el epígrafe «El cuarto poder: la crítica cinematográfica», perteneciente al capítulo «La construcción de la mirada» de la presente investigación. Dicha información se ha trabajado a partir de la obra de Emilie Bickerton *Una breve historia de Cahiers du Cinéma* (2011).

la labor del realizador y del equipo que hace posible dicho producto cultural, así como del público o receptor que determina igualmente su valor final a través de un visionado colectivo (en la sala de cine) o individual (en el caso del «*Video On Demand*»).

Quizá para ello pueda ser de gran utilidad textos como «Doble discurso. Acerca de la tendencia ambigua del cine de Hollywood», en el que Noël Burch advierte acerca de la multiplicidad de lecturas que habitan dentro de las narraciones cinematográficas «de gran consumo» (Burch, 2000:108). Según Burch, dicho texto cinematográfico habría sido concebido desde una doble vía, buscando complacer a un público femenino sin llegar a confrontar al poder masculino. De esta manera, se postula una doble interpretación donde la subjetividad femenina estaría en última instancia «sometida»⁸ (Butler, 2001) a la voluntad masculina.

Comparando los planteamientos de Noël Burch con el dualismo cultural que trabaja Andreas Huyssen en *Después de la gran división*, cabe interpretar esa apelación a lo femenino que recoge Burch como una suerte de extensión de la cultura de masas, denigrada desde el siglo XIX por su proximidad simbólica a las luchas sociales y movimientos populares, entre las cuales cabría destacar el sufragismo. A su vez, la sumisión de esa mirada femenina a lo masculino se podría entender igualmente como la infravaloración de la cultura de masas frente a la consagración de la alta cultura.

Si bien los postulados iniciales de Alexandre Astruc, retomados inicialmente por las voces más jóvenes de *Cahiers du Cinéma*, valoraban la necesidad de incluir a autores *hollywoodienses* entre sus filas, su progresivo rechazo a los *blockbusters* y a la narrativa televisiva ha conducido a un nuevo paradigma en el que la llegada de las nuevas series, que guardan rasgos estéticos propios del lenguaje cinematográfico y una narrativa con ecos televisivos, parece no agradar a ciertos sujetos de la crítica cinematográfica.

No obstante, producciones como *Orange is the New Black* parecen comenzar a germinar cierto interés entre determinados sectores de la crítica. Así, la revista *Sight & Sound* (asociada al *British Film Institute* y por tanto, heredera de la trayectoria de la icónica *Screen*) destacaba ya en el año 2015 su fijación por la creación de Jenji Kohan. Entre los aspectos que señala su autora, Charlotte Richardson, destacan su capacidad para reflejar la diversidad cultural y social de los Estados Unidos, plasmada en las confrontaciones internas de las prisioneras de Litchfield (Richardson, 2015).

En su crítica, Richardson hace hincapié en cómo el personaje de Piper, blanca y de origen burgués, sirve de hilo conductor a la espectadora, que conoce a través de ella al resto de las prisioneras. Hilando los postulados del artículo de *Sight & Sound* con el análisis previo

⁸ El término de «sometimiento» vendría a ser la traducción al español del original francés de «*assujettissement*» acuñado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* y citado por Judith Butler en su obra *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (2001).

que realizábamos de la serie de *Kohan*, ambos razonamientos comparten la importancia del primer plano como elemento de cohesión dentro de las tramas revisadas.

Retomando una vez más las máximas de Gilles Deleuze recogidas en *Imagen-movimiento*, podríamos distinguir a grandes rasgos dos elementos claves en la narrativa de las series analizadas: el primer plano, que permite canalizar la atención de la espectadora hacia uno de los personajes de la trama; y el plano general, a través del cual el vínculo previamente generado a través del primer plano se hace extensible al resto del colectivo.

Tal y como se ha ido demostrando a lo largo de esta investigación, el primer plano se aproxima desde el concepto *deleuziano* de la «imagen percepción» hasta alcanzar la «interpelación visual» en la mirada directa de la intérprete. Un contacto inicial que permite a la espectadora acceder a aquello que Deleuze define como la «imagen-acción» o «reacción del centro al conjunto» (Deleuze, 2012: 301). Una reacción que canalizaría la mirada focalizada del espectador a través del primer plano a una más extensiva, a través del plano general.

Este desplazamiento de fuerzas y acciones entre la «imagen percepción» y la «imagen acción» podría interpretarse a su vez desde una perspectiva política y social. En este punto, el primer plano serviría a modo de herramienta para descubrirnos a determinado personaje, desde Piper en *Orange is The New Black* hasta Elektra en *Pose*.

A partir de ella, el primer plano nos conduce a un plano medio intermediario o directamente al plano general. En ese nuevo encuadre, la presencia del individuo se difumina a favor de un colectivo que toma peso y adquiere protagonismo. Siendo inicialmente Piper presentada como la figura central de la trama en *Orange is the New Black*, el devenir de los acontecimientos acaban con esta unicidad inicial en torno a ella. Es entonces cuando todas aquellas mujeres que habitaban los márgenes del relato dan un paso al frente y toman el relevo de la protagonista blanca y burguesa.

En esta línea, la desaparición de la figura del héroe clásico de Vladimir Propp en estos nuevos productos de ficción podría ejercer un interesante papel en reconversión final del mito. En el caso de las ficciones *Gentleman Jack* y *Chewing Gum*, la interpelación directa (o «interpelación visual») de sus miradas rompe la cuarta pared y apela a la espectadora.

Un hecho que adquiere cierta trascendencia si prestamos atención al perfil social de ambas protagonistas. Por un lado, Anne Lister (*Gentleman Jack*) es una mujer lesbiana que se apropia de la figura del *Lord* clásico para poder llevar a cabo sus negocios como terrateniente. Por otro lado, Tracy (*Chewing Gum*) es una mujer afrodescendiente y de clase baja que hace frente a las opresiones de clase y raza a través del humor.

Todo ello nos conduce a considerar estas nuevas series de ficción como una interesante vía para la reconversión final de ese mito de lo femenino que delega a las mujeres (o a todas aquellas personas que rompen con la idea canónica de la masculinidad hegemónica) a un estado de «alteridad» (De Beauvoir, 2005) que las aleja de la centralidad del relato.

Un ruptura con lo hegemónico que estaría, en última instancia, ligada a esa separación cultural que recoge Andreas Huyssen en *Después de la gran división*. En este sentido, las nuevas series de ficción podrían plantear la reconciliación entre la denominada cultura de masas, representada en la segunda mitad del siglo XX por la televisión; y la consabida «cultura de élite», a la cual pertenecerían los filmes analizados en la presente investigación.

En el caso de las cuatro series de ficción presentadas, estas recogen características esenciales de ambas vías. Por un lado, su estructura narrativa guarda ciertas reminiscencias de aquellas *sopa operas* y *sitcoms* producidas por y para la televisión en las últimas décadas del siglo XX. Por otro lado, dicha estructura habría evolucionado hasta ofrecernos paisajes cromáticos y sonoros que recuerdan al lenguaje cinematográfico.

Aún siendo quizá demasiado temprano para augurar la ruptura del marco gracias a la irrupción de estos nuevos productos culturales, lo cierto es que el interés que no dejan de suscitar entre el público y ciertos mediadores (como destaca el interés de *Sight & Sound* por este nuevo tipo de narrativas) parecen entrever un interesante futuro para propuestas como *Pose* o *Gentleman Jack*.

Más allá de conjeturas subjetivas, lo que sí es cierto es que la polifonía narrativa que emana de propuestas como *Orange is the New Black* pone sobre la mesa la necesidad de revisar no solo la construcción del relato sino también la hegemonía de lo masculino en clave singular. Puede que ejemplos audiovisuales como este sean la clave para que aquellas que habitan en los márgenes del relato puedan avanzar y arrancar con su presencia el halo del mito de lo femenino en singular.

8. L'ÉDIFICATION DU FÉMININ PAR LE GROS PLAN.

8.1. INTRODUCTION.

«De l'antiquité à nos jours, la faiblesse des informations concrètes et circonstanciées contraste avec la surabondance des images et des discours. Les femmes sont représentées avant que d'être décrites ou racontées, bien avant qu'elles ne parlent elles-mêmes. Peut-être même le déferlement des images est-il proportionnel à leur retraite effective. Les déesses peuplent l'Olympe des cités sans citoyennes; la Vierge trône sur les autels où officient les prêtres; Marianne incarne la République française, affaire virile. La femme imaginée, imaginaire, voire fantasmée, submerge tout».

(Duby; Perrot, 2000:12).

Depuis le début de l'Art Nouveau jusqu'aux campagnes publicitaires de nos jours, la société de masse a fait de la représentation du féminin l'une de ses références visuelles essentielles, comme en témoigne Georges Duby et Michelle Perrot dans ce premier volume de l'oeuvre *Histoire des femmes*. C'est précisément cette présence du féminin dans les moyens de communication ce qui amène cette recherche à mettre en question à quel point ce rôle protagoniste dans l'esthétique s'inscrit aussi dans l'ontologique. C'est-à-dire, si ce rôle protagoniste qui occupe la femme dans l'écran par le gros plan, correspond également à sa présence narrative, en tant que sujet et non seulement en tant qu'objet de désir ou, en tout cas, d'accompagnatrice de la figure masculine.

À partir de cette configuration imaginaire de la femme en tant que projection masculine, l'intérêt de cette recherche est d'approfondir la connexion entre cette représentation du féminin et son rôle en tant que sujet actif dans le récit politique, économique et culturel de la société française des années soixante. Suite à la réflexion autour du mythe élaboré par Roland Barthes dans *Mythologies* (1957), il serait intéressant de se demander si ce mythe construit autour du féminin a un signifiant sémantique auquel nous puissions le comparer:

«Pour juger la charge politique d'un objet et le creux mythique qui l'épouse, ce n'est jamais du point de vue de la signification qu'il faut se placer, c'est du point de vue du signifiant, c'est-à-dire de la chose dérobée et dans le signifiant, du langage-objet, c'est-à-dire du sens».

(Barthes, 1957: 255).

Car le fait d'aborder la féminité dès un rapport sémiotique demande un approfondissement préliminaire de la construction des signifiants sur lesquels elle a été construite. Des signifiants définis et conformés dans le contexte social, politique, économique et culturel d'Occident, tel qu'il est montré déjà par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949). Cette édification de la femme, bien qu'elle ait évolué tout au long des siècles, est vertébrée sur plusieurs aspects en commun qui se sont adaptés graduellement aux exigences sociales de chaque époque.

Tout d'abord, il faut signaler que le mythe du féminin analysé dans cette Thèse Doctorale reste circonscrit en Occident. Une limitation géographique déjà prise par Georges Duby et Michelle Perrot dans *Histoire des femmes*, où ils relèvent du premier volume, chapitre 1, l'importance de s'approprier du récit d'Occident, en laissant écrire aux autres identités, elles-mêmes, l'histoire de leurs peuples et civilisations. Un geste que Duby et Perrot jugent si nécessaire, en faisant reconnaissance du dommage que la colonisation aurait déjà occasionné dans la mémoire de ces collectifs (Duby; Perrot, 2002).

Dans leur oeuvre *The Myth of the Goddess*, Anne Baring et Jules Cashford prétendent que l'origine même de ce mythe du féminin émergerait dans le période du Paléolithique, entre l'année 22000 av. J.C. et le 18000 av. J.C. sur le terrain qui est à présent occupé par la région française de Dordogne. (Baring, Cashford, 2005). Dans la même oeuvre les auteures font référence à un autre icône paléolithique de la déité féminine: les Venus de Willendorf, trouvées dans le terrain à présent occupé par l'Autriche. Le lien entre ces figures avec la fertilité féminine se profile dans leurs larges hanches et la somptuosité de leurs cuisses.

Dès les déités paléolithiques jusqu'aux mythes helléniques comme l'Odyssée, le rôle de la femme en Occident semble récidiver dans cette association à la maternité. D'un côté, la féminité chez la Venus de Willendorf se trouve dans sa fertilité. De l'autre côté, dans l'Odyssée la féminité de Pénélope réside dans son don pour attendre l'arrivée d'Homère tandis qu'elle garde le foyer. Un rôle que perdurait dans la Grèce classique au-delà de la vie du guerrier, car la femme était toujours la responsable des rites funéraires:

«Dans l'imagerie funéraire les femmes ont une part essentielle, aussi bien dans la figuration même des rituels, où elles se tiennent au plus près du défunt, que dans les scènes d'offrandes, où elles assument plus souvent que les hommes la tâche d'entretenir le rapport avec les morts. Même dans la guerre, domaine par excellence masculin, elles sont présentes pour recevoir le mort héroïsé. Mais leur rôle, autour du guerrier, ne se limite pas à ce moment du deuil».

(Lissarrague, 2002: 237).

Deuxièmement, la plupart des représentations du féminin qui sont reprises dans l'histoire de l'art concernent les femmes avec un certain pouvoir économique, politique et social. Une hypothèse soutenue par John Berger dans *Ways of Seeing*, où l'auteur analyse le rôle de l'aristocratie dans les peintures à l'huile européennes. Selon Berger, le système de l'art entre le XVI^e siècle et le XX^e siècle soutenait les intérêts des classes puissantes (Berger, 1972).

Troisièmement, l'idéal de beauté féminine selon l'histoire de l'art semble élever la jeunesse comme l'une des plus grandes vertus de la femme. Traditionnellement associée à la pureté virginale, dû à l'influence de la tradition chrétienne, la jeunesse devient réclamation. En nous remontant aux mots d'Anne Higonnet dans «Femme, création et représentation», les possibilités de peindre à la femme ancienne ou *racialisée* sans se laisser tenter par la compassion devient un défi en lui-même (Higonnet, 1993). Bien que dans la préhistoire l'idéal de beauté restait lié souvent à la fertilité (Baring, Cashford, 2005), alors que nous nous approchons au siècle XIX la «maternité» (en tant que symbole archétypal du féminin), entre en conflit avec l'archétype de la «femme ange», où l'apparence bienveillante de la jeune fille devient plus importante que sa fertilité (Bornay, 1990).

Dès la *Magdalena penitente* espagnole de Pedro de Mena dans le XVII^e siècle (1664), nous arriverons en moins de deux siècles aux Madonnas anglaises des peintres Prerraphaélites. Dans les deux cas, les cheveux longs persistent en tant que symbole de féminité, bien que la pénitence mystique dans le cas espagnol dévoile une présence moins accablante, où la représentation de Marie Madeleine laisse la place à la *Venus Verticordia* (1864) de Dante Gabriel Rossetti. Dans ce XIX^e siècle, les premiers signes de la société de masse deviendront visibles dans chacune des protagonistes des affiches d'Alphonse Mucha, où la propre image de la femme se dégage de sa subjectivité dans cette fusion décorative de ses cheveux avec le cadre de l'image (Fraise; Perrot, 2002).

Avec l'arrivée du cinéma, la présence de la femme dans le système de l'art se multiplie grâce aux nouveaux icônes du féminin comme Mary Pickford ou Lillian Gish (Morin, 1957). Face à l'innocence de ces deux actrices, Theda Bera ou Clara Bow s'érigent comme l'envers de cette féminité adoucie. Cette dichotomie archétypale se modifie légèrement vers les années trente, décade dans laquelle l'idéal de beauté, aussi féminin que masculin, entame son rajeunissement.

Après l'éclatement de la Deuxième Guerre Mondiale, émerge les «pin-up» (De Baecque, 2006), des mannequins qui posent avec des gestes érotiques sans arriver à être explicitement sexuels et qui deviendront un vrai réclame pour les soldats qui se battent dans le front. Par ailleurs, en 1956 la première de *Et Dieu...créa la femme* présente à Brigitte Bardot comme le nouveau icône de féminité. Quelques années plus tard, Jean

Seberg dans le film *À bout de souffle* (1960) s'érige comme un nouvel archétype de la femme moderne, qui représente en même temps l'indépendance de la «femme fatale» et l'innocence de la «femme ange» (Morin, 1957). À ce titre, Seberg semble être l'exemple parfait d'un nouveau modèle du féminin où la sensualité s'atténue et laisse place à un corps plus enfantin, représenté dans le monde de la mode par la mannequin britannique Twiggy.



Jean Seberg dans *À bout de souffle* (Godard, 1960).



Twiggy dans une photo professionnelle de 1967.

En outre, en dehors de ce cadre et de ses limites, il semble n'exister aucun autre type de féminité. Ou du moins pas suffisamment intéressant selon la perspective du créateur au masculin singulier. Une exclusion même plus grande pour ceux qui n'appartiennent pas à cette codification binaire de la sexualité et du genre. «La» femme devient de cette manière une édification éthérée au féminin singulier. Une critique déjà présente dans l'œuvre de Teresa de Lauretis *Alice doesn't* (1984), où l'auteure emploie le terme «femme» afin de faire référence à cette «construction de fiction» de la féminité tel qu'elle est aperçue en Occident (De Lauretis, 1984:5). Face au féminin singulier, le terme «femmes» permet à l'écrivaine de s'adresser au collectif féminin au pluriel.

En prenant comme référence la déconstruction du genre proposée par Judith Butler dans son livre *Gender Trouble* (1990) et l'analyse critique de Luce Irigaray du langage comme arme identitaire, nous avons pris le terme «du féminin» en tant qu'alternative sémantique face au terme «femme». Bien que la structure de cette Thèse Doctorale a été construite à partir du regard hétérosexuel encodé et projeté par l'homme vers la femme, à partir du terme «du féminin» nous envisageons une nouvelle lecture et interprétation au féminin pluriel des images analysées.

En ce qui concerne le titre de cette Thèse, «le mythe consommé» nous approche en même temps au sujet central de cette recherche, la représentation du féminin dans le récit audiovisuel; ainsi qu'à son contexte, c'est-à-dire, la société française des années soixante. Ce concept a été élaboré à partir de la définition du mythe de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*. «1. Les faits et les mythes») et Roland Barthes

(*Mythologies*), en prenant également comme référence la construction épistémologique de «idéologie de consommation», créée par Kristin Ross dans son oeuvre *Rouler plus vite, laver plus blanc*.

Par ailleurs, la progressive médiatisation du période communément connu comme Nouvelle Vague¹ à été l'une des questions centrales qui à inspiré le sujet et l'approche de cette Thèse Doctorale. Sur ce point, cette étude cherche à approfondir sur les racines du cinéma d'auteur en France, établie à partir de la définition d'Alexandre Astruc sur «la caméra stylo», recueillie dans son texte dans la revue *L'Écran Français* «Naissance d'une nouvelle avant-garde» (Astruc, 1947).

Ce justement cette question ce qui nous amène à repenser l'histoire audiovisuelle française du dernier siècle, afin de connaître la vraie place qu'aurait occupé la femme dans le récit audiovisuel. Dans ce contexte, cette Thèse Doctorale cherche à approfondir sur la représentation du féminin dans les médias françaises des années soixante. Notamment, nous visons à disséquer à fond la question de la construction de l'identité du féminin dans le cinéma de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer, lequel sera étudié avec les représentations iconographiques du féminin dans les médias de cette époque.

L'intérêt de cette recherche est, donc, d'approfondir dans les modèles de représentation audiovisuelle, ainsi que dans leur répercussion dans l'imaginaire social et culturel. Pour ce faire, nous avons envisagé un cadre théorique de caractère multidisciplinaire, constitué par le récit cinématographique ainsi que par le récit télévisuel.

Sur ce point, la sélection de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer en tant qu'exemples représentatifs a été réalisée sur la base d'un autre dualisme: d'une part, dans le cinéma de Godard la femme serait représentée en tant qu'objet de consommation au sein de la société de masse; d'autre part, dans le cinéma de Rohmer la femme serait présentée comme une sorte d'évasion mythique.

En ce qui concerne les films sélectionnés, nous avons choisi deux oeuvres de chaque réalisateur. De Jean-Luc Godard nous intéressait son côté sociologique et anthropologique, raison qui nous a mené à travailler avec *Une femme mariée* (1964) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). Par rapport à Éric Rohmer, nous avons opté par deux films qu'appartiennent à la série de *Contes moraux*: *La collectionneuse* (1967) et *Le genou de Claire* (1970).

Cependant, face à la multiplicité de travaux monographiques réalisés autour de la production de ces deux réalisateurs, il est jugé pertinent d'amplifier le centre de notre analyse au-delà de l'industrie cinématographique. Compte tenu de la pertinence médiatique de la télévision dans les années soixante, nous avons décidé de travailler également avec deux émissions éminentes de ce période: *Les femmes...aussi* (émission

¹ Terme évoqué pour la première fois par *L'Express* dans l'article «La Nouvelle Vague arrive» (le 7 octobre 1957).

réalisée par Éliane Victor et émise dès 1964 jusqu'à 1973) et *Dim, Dam, Dom* (sous la direction de Daisy de Galard, émise dès 1965 jusqu'à 1970). La réalisation de ces deux productions de télévision par deux femmes nous permet de mettre en rapport le regard masculin de Godard et Rohmer avec celui de Victor et Galard.

Bien qu'il reste de nombreuses publications que nous ayons pu consulter afin de justifier notre travail sur les quatre films sélectionnés, nous n'avons guère pu trouver des oeuvres spécifiques sur les émissions télévisées choisies. C'est pour cela que nous avons opté finalement pour travailler avec des médias français de cette époque-là. Il s'agit des journaux en papier qui, juste à côté de la programmation hebdomadaire, offrent des reportages, chroniques et entretiens sur les émissions de Daisy de Galard et Éliane Victor. Parmi les plus consultés, il faudrait signaler *Télé7jours*, *Télérama*, *Télépro* ou *Télémagazine*.

En ce qui concerne notre modèle d'analyse, nous avons opté par une analyse en trois temps de l'image audiovisuelle, en prenant comme référence théorique et méthodologique l'oeuvre de Francesco Casetti *Inside the Gaze* (1998), ainsi que la construction en trois temps de l'«image-mouvement» de Gilles Deleuze, auteur également de deux termes centraux dans notre Thèse: «image-perception» et «image-affection²».

En partant de cette «image-affection», il a été considéré nécessaire prendre avec une certaine flexibilité le lien entre le terme défini par Deleuze et le gros plan du visage. Bien que nous partons du visage féminin en tant que référence ontologique et épistémologique, il nous semble également pertinent travailler avec les autres parties du corps, lesquelles, dans son ensemble, deviennent déterminantes dans la configuration de ce visage.

En outre, ce corps a été considéré sous un double perspective, en faisant la différence entre «corps social» et «corps moral». Cette structure d'analyse nous a permis également d'élaborer un dialogue non seulement entre ces deux corps, mais aussi entre leurs réalisateurs. Par rapport au «corps social», le «social» fait référence à cette approche anthropologique de Jean-Luc Godard, spécialement visible pendant sa collaboration avec le groupe artistique Dziga Vertov vers les dernières années soixante, juste après le Mai de 1968. Dans le cas du «corps moral», le «moral» ferait appel à la conception du corps chez Éric Rohmer, où le spirituel prend sa place au-dessus du terrestre. Une présence du symbolique que déjà pressenti dans le titre du période auquel appartiennent les films d'Éric Rohmer choisis: *Contes moraux*.

Étant donné la complexité thématique ainsi que formelle de la présente Thèse Doctorale, il a été jugé opportun établir un ordre catégorique entre ces objectifs et les hypothèses plus précises et ceux qui sont plus généraux et secondaires. De cette

² Recueillis dans son oeuvre *L'image-mouvement*.

manière, les objectifs et hypothèses qui se présentent par la suite sont postulés autour de quatre questions générales: l'édification du féminin par le gros plan, la représentation historique de la femme dans l'art, le poids symbolique de la société de masse au sein de cette représentation du féminin et le rôle du récit audiovisuel dans la construction politique et culturelle de la société où il est configuré.

Objectifs.

1. Vérifier la puissance du gros plan en tant que canal médiateur entre le désir masculin et l'actrice.

En prenant compte des définitions de «image-affection» et «image-perception» dans l'oeuvre de Gilles Deleuze, nous cherchons à analyser l'image cinématographique à partir du gros plan de l'actrice. De cette manière, l'objectif n'est autre que réussir à connecter ces deux concepts présents dans *L'image-mouvement*, en travaillant conjointement avec les préceptes sur la corporéité recueillis dans *L'image-temps*.

- 1.1. Prendre connaissance de la vraie place qu'occupe l'actrice au sein de la narrative audiovisuelle.

Grâce à l'analyse des oeuvres sélectionnées, cette recherche vise à élucider la place de l'actrice dans le récit audiovisuel. La question n'est que vérifier si ce gros plan de la femme se correspond avec une place privilégiée en tant que sujet dans la narration ou bien si cette présence se limite à prendre une partie de l'espace visuel en tant qu'accompagnante de la figure masculine, étant celle-ci le vrai sujet et l'épicentre du récit audiovisuel.

2. Étudier à partir d'une approche anthropologique l'évolution du mythe de la muse aperçue, en cherchant à mieux comprendre le développement et les particularités de la femme désirée dans le période choisi.

En prenant compte des contributions des historiens comme Georges Duby ou Jean Fourastié, cette recherche vise à définir le rôle de la femme dans le récit audiovisuel par la construction du mythe, dedans et dehors l'écran. De cette manière, faire attention à l'évolution historique devient aussi nécessaire que donner un contexte social, culturel, politique et économique au sujet de notre analyse.

- 2.1. Envisager une analyse audiovisuelle à partir de la construction iconographique du féminin dans la tradition chrétienne.

Cette étude aspire à établir un cadre théorique de caractère historique lequel nous permettra de mieux comprendre le lien entre l'édification du féminin dans le récit audiovisuel français des années soixante et la tradition chrétienne. À cet égard, le cinéma, au-delà de ses caractéristiques techniques propres, ne serait qu'autre forme de représentation artistique.

- 2.2. Analyser le rôle féminin dans le cinéma de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer sous la perspective du mythe chrétien de la Vierge Marie, métaphore de la souffrance féminine; *versus* Ève, représentation mythique du péché original.

En faisant attention aux modèles de féminité présents dans le cinéma de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer, il nous semble pertinent de comparer entre les archétypes du féminin comme la Vierge Marie ou Ève avec les femmes qui jouent un rôle principale dans les films sélectionnés, afin de connaître dans quelle mesure ces mythes centenaires perdurent toujours dans la culture audiovisuelle du XX siècle.

- 2.3. Comparer l'opposition symbolique entre la Vierge Marie et Ève avec celle de la «femme fatale» et de la «femme ange», mythes établis tout au long du XIX siècle et présents dans l'histoire du cinéma.

Afin de reprendre la vision transversale de cette recherche, il semble pertinent approfondir autour de la dualité entre la Vierge Marie et Ève, laquelle a évolué tout au long de l'histoire jusqu'à devenir dans les archétypes de la «femme ange» et de la «femme fatale» du XIX siècle. Bien que notre analyse soit centrée sur cette «femme ange» en tant qu'icône du désir du réalisateur, il nous semble également pertinent prendre en compte son antonyme (la «femme fatale»), dans le but de profiler au maximum le mythe de la muse aperçue.

3. Comparer l'édification du féminin dans les oeuvres cinématographiques sélectionnées avec les modèles de féminité présents dans le récit télévisuel des années soixante. Grâce à ce parallélisme, nous visons à vérifier le degré de proximité entre les archétypes de féminité reflétés dans la narrative cinématographique et ceux de la narrative télévisuelle.

En prenant comme référence le travail de Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, cette Thèse Doctorale cherche à établir un cadre comparatif entre l'édification du féminin dans la notamment connue comme «culture d'élite» (Huyssen, 1986), dans laquelle s'inscrivent Jean-Luc Godard ainsi qu'Éric Rohmer; et la «culture de masse», à

laquelle appartiendraient les émissions télévisuelles sélectionnées. Par le biais de cette analyse en parallèle, nous voudrions connaître le niveau de ressemblance entre ces deux récits, en même temps que vérifier l'influence du récit social et politique qui prévaut dans la production culturelle de nos jours.

- 3.1. Démontrer le rôle de la télévision en tant qu'acteur social de transformation par l'analyse des stéréotypes féminins représentés dans la télévision française des années soixante.

Un des objectifs principaux de cette étude sur l'image audiovisuelle est démontrer le poids social et culturelle de la télévision dans la génération de stéréotypes de genre au sein de notre société. À ce titre, la télévision devient-elle une source bibliographique essentielle, étant donné son essor médiatique dans la période analysée. Par conséquent, nous visons à analyser conjointement le récit cinématographique dans les films sélectionnés avec la représentation du féminin offerte dans les émissions télévisuelles comme *Dim, Dam, Dom* ou *Les femmes...aussi*.

4. Proposer une lecture transversale du récit audiovisuel qui puisse répondre aux nouvelles exigences du XXI siècle.

Au propos des objectifs précédents, cette recherche envisage d'établir un dialogue entre diverses disciplines, dès la sociologie jusqu'à l'histoire, avec l'intention d'aborder la construction du mythe de la muse, en tant que femme désirée et perçue par le regard masculin. Bien que l'objet central d'analyse de cette recherche est l'image audiovisuelle, l'image graphique sera prise en compte également.

Dès les couvertures des magazines comme *L'Express* jusqu'aux illustrations prérépublicaines du XIX siècle, le langage graphique devient un outil nécessaire pour mieux comprendre le poids iconographique des archétypes de genre dans notre société. De cette manière, l'objectif poursuivi est construire un regard en pluriel, en repensant pas seulement l'image, mais l'histoire de l'audiovisuel comme telle.

- 4.1. Définir le rôle du cinéma, en tant que produit culturel, dans la génération d'identités et développement d'imaginaires sociaux au niveau global.

À partir de la référence de la définition de Noël Burch du cinéma en tant que produit culturel, cette recherche vise à enquêter sur la contribution des oeuvres choisies de Rohmer et Godard dans la transformation du mythe de la muse. C'est pourquoi l'analyse audiovisuelle sera réalisée en prenant compte des aspects techniques ainsi que du contexte spatial et temporel où prendra place l'action. À ce titre, la présence

symbolique de la publicité et des modèles de vie anglo-saxons dans les films nous permettront de connaître jusqu'à quel point la Nouvelle Vague relève la réalité sociale à échelle internationale.

4.2. Enquêter sur le possible lien entre le profil classique de l'actrice des années soixante et les modèles de féminité de nos jours.

Grâce aux résultats apportés par l'analyse des oeuvres audiovisuelles choisies, nous pourrons établir dans quelle mesure la femme reflétée dans les médias graphiques et audiovisuels des années soixante présente certaines caractéristiques qui persistent dans les modèles de féminité du XXI siècle. À cet égard, nous cherchons à établir une étude transversale des archétypes féminins tout au long du XX siècle.

Hypothèses.

1. Le gros plan est déterminant pour comprendre le lien entre le spectateur et la femme en tant qu'objet de désir. Par conséquent, l'actrice deviendra un icône par le gros plan.

Travailler l'image à travers les oeuvres de Gilles Deleuze (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*) nous permettra d'interpréter l'oeuvre audiovisuelle à partir des potentialités du gros plan, lequel canalise le désir masculin vers la muse aperçue. Sur ce point, la fragmentation du corps de l'actrice par le gros plan mettrait en question sa position en tant que sujet narratif, conformément aux approches de Luce Irigaray dans *Speculum* et de Teresa de Lauretis dans *Alice doesn't*.

- 1.1. Bien que la femme ait occupé la place du gros plan, son rôle dans les films et émissions sélectionnés reste toujours délégué à la condition d'accompagnante de l'héros.

Autrement au cinéma comme dans d'autres médias, dès la publicité jusqu'à la télévision, la femme a été présentée par le gros plan, en devenant le centre de l'image. Cependant, au-delà de la place technique et esthétique que l'accorde cette ressource cinématographique, le gros plan ne garantirait pas la traduction systématique de cette place privilégiée de l'image du féminin dans le récit audiovisuel, vu qu'elle reste déléguée dans la plupart des cas au rôle d'accompagnante sentimentale de la figure masculine.

2. La conception de la femme dans les oeuvres analysées est déterminée par le rôle de la Vierge Marie dans le symbolique ainsi que par le mythe d'Ève.

À partir de l'influence de la tradition chrétienne, ainsi que du poids que celle-ci a eu dans la construction des archétypes féminins, il est essentiel de travailler avec les oeuvres sélectionnées à partir d'une approche anthropologique et sociale, en vue de pouvoir démontrer dans quelle mesure le contexte social, politique et culturel a eu une influence déterminante sur les oeuvres cinématographiques et télévisuelles sélectionnées.

2.1. Le rôle de la femme dans le cinéma français des années soixante revendique un modèle du féminin proche à ceux des archétypes de la tradition chrétienne.

Malgré les particularités biographiques et sociales de chaque auteur, la manière d'envisager la femme d'Éric Rohmer et Jean-Luc Godard présente certaines caractéristiques, autant esthétiques que narratives, lesquelles trouvent leurs origines dans l'«amour romantique», terme conçu et renforcé par le néoplatonisme de Marsilio Ficino dans le XV^e siècle.

2.2. Par rapport à la perception médiatique de la femme, les oeuvres cinématographiques et télévisuelles choisies soulignent des qualités comme la pureté et la chasteté, au-delà du corps comme objet de désir et sexualisé.

Dans les oeuvres choisies, le modèle de féminité vénéré par Jean-Luc Godard et Éric Rohmer correspond à l'archétype de la «femme ange», établi et fixé pendant le XIX^e siècle. Bien que les deux réalisateurs travaillent le mythe de la «femme fatale», le récit se focalise plutôt sur son opposé, une sorte de Vierge Marie recréé par le regard masculin, suivant l'exemple de C.T. Dreyer dans son film *La passion de Jeanne d'Arc*.

3. Pendant les années soixante, l'idéal de beauté expérimenta un changement notable par rapport aux décades précédentes. Un changement dans l'esthétique qui serait stimulé par la naissance de la société de consommation.

Comme au début du XX^e siècle, les années soixante devinrent un point d'inflexion dans la société française. L'arrivée de la société de consommation détermina une altération du mode de vie traditionnel, où la télévision ou la publicité jouèrent un rôle transcendantal. Le poids des médias dans la création de nouveaux référents déterminai une nouvelle manière de comprendre les rapports sociaux. À ce titre, les valeurs morales et éthiques qu'avaient prévalu dans la première moitié du XX^e siècle commencèrent à être mises en question. Un fait qui conduisit, finalement, à une nouvelle approche aux rapports affectifs.

- 3.1. Au sein de la société de consommation, l'érotisation progressive du corps féminin est devenue dans la configuration finale de la femme dans un réclame publicitaire. Dû au pouvoir médiatique des images, les archétypes féminins ont réussi à s'adapter jusqu'à devenir une pure prolongation du désir masculin.

À partir des démarches d'Edgar Morin dans *L'esprit du temps*, nous pouvons affirmer l'existence d'une tendance dans la société de masse à représenter la femme en tant qu'objet de désir. Cette chosification, notamment présente dans le secteur publicitaire, irait dirigée aux hommes ainsi qu'aux femmes.

- 3.2. La plupart des personnages féminins de la période travaillée montrent des traits physiques et comportementaux similaires aux stéréotypes présents dans les médias de cette époque.

Les médias eurent un rôle décisif dans la formation de nouvelles références culturelles, même jusqu'à déterminer une nouvelle conception du désir et des codes moraux. En ce qui concerne les oeuvres récoltées, il y a une certaine ressemblance entre le regard cinématographique et le publicitaire. C'est-à-dire, le regard que nous montre le corps fragmenté et nu d'Haydée dans *La collectionneuse* semble avoir certaines caractéristiques en commun avec les annonces de cette époque-là, où le corps de la femme était en train de devenir un réclame chosifié dedans la société de consommation.

- 3.3. Le système de valeurs sur lequel s'inscrivent les films sélectionnés c'est le même qui inspire les annonces et les émissions télévisuelles caractéristiques de la période choisie. Dans les deux cas, la narration se fonde sur la figure de l'héros masculin, en laissant en arrière la voix féminine.

Aussi bien dans le cas d'Éric Rohmer comme dans celui de Jean-Luc Godard, l'axe de l'articulation narrative est fondé sur la figure masculine. Face à celui-ci, la femme est présentée en tant qu'accompagnante ou d'objet de désir, mais rarement en tant que sujet du récit. Cette approche est également présente dans les différents médias qui existent dans la société de masse, dès les documentaires télévisuels jusqu'aux affiches publicitaires.

4. Conformément aux approches d'auteurs comme Andreas Huyssen ou Noël Burch, l'oeuvre cinématographique ne serait autre chose qu'un produit de l'industrie culturelle.

En ce qui concerne l'oeuvre de Geneviève Sellier et Noël Burch *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, le cinéma est conçu en tant que produit culturel au sein d'un contexte spatial et temporel déterminé. Un lien rétroactif où le cinéma ne sera pas simplement un reflet, mais également un miroir de ce contexte d'où il émerge. De cette manière, chaque oeuvre cinématographique reflète certaines manières et habitudes propres de son époque, en jouant également un rôle décisif dans le changement que cette société est en train d'expérimenter.

8.2. PRÉSENTATION DU MODÈLE D'ANALYSE.

En ce qui concerne la réalisation de notre modèle d'analyse, nous avons suivi un rigoureux processus de compilation, en accordant une priorité à la cohérence interne et externe des oeuvres cinématographiques et des extraits télévisuels choisis. Malgré tout, le résultat obtenu de ce dépouillement était encore excessivement vaste pour faire face à une analyse détaillée de chaque émission. En raison à cela, nous avons décidé de concevoir un modèle d'analyse audiovisuelle propre qui nous permettrait de conjuguer la complexité narrative des films avec le langage télévisuel.

Pour ce faire, nous avons retenu comme référence épistémique les termes d'«image-affection» et d'«image-perception», développés par Gilles Deleuze dans son oeuvre *L'image-mouvement* (1983). Dans celle-ci, Deleuze part de ses réflexions sur la notion de «mouvement» chez Bergson. Même si notre but central est l'étude sur l'«image-mouvement» chez Deleuze, l'approche avec laquelle l'auteur montre sa propre perception de l'histoire du cinéma a été également déterminante dans la configuration de notre modèle d'analyse.

À ce titre, Deleuze part du travail de Henri Bergson et ses réflexions sur le mouvement. Selon Bergson, l'«image-mouvement» doit être compris à partir des trois thèses sur le mouvement. La première thèse associe le mouvement avec le présent, en même temps qu'il le définit en tant que «indivisible» et «hétérogène» (Deleuze, 1983: 9). La deuxième thèse considère le mouvement comme «le passage d'une forme à l'autre, c'est-à-dire un ordre de poses ou des instants privilégiés, comme dans une danse» (Deleuze, 1983:13). Finalement, la troisième thèse étend cet «instant» de la première thèse au «tout» du film, en lui donnant un caractère global (Deleuze, 1983:18).

À partir de ces trois thèses de Bergson, Deleuze établit trois niveaux de l'«image-mouvement». Dans le premier niveau, le caractère «indivisible» et «hétérogène» du mouvement permet à Deleuze créer le terme de «dividuelle» (Deleuze, 1983:27). Dans le deuxième niveau, l'auteur définit le plan cinématographique en tant qu'unité filmique. Ce plan acquiert sa signification dans la relation qui établit, d'une part, avec les autres plans du film; et d'autre part, avec l'ensemble du film. En ce qui concerne le troisième niveau, la ductilité de l'«image-mouvement» et son dynamisme interne et externe nous adressent jusqu'au montage, qui représente le «Tout» ou l'«idée»: «à travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout (...). Serguéi Eisenstein ne cesse de rappeler que le montage, c'est le tout du film, l'Idée» (Deleuze, 1983: 46).

À cet égard, les trois niveaux de l'image que Deleuze recueille de Bergson nous permettent de construire un nouveau cadre analytique, constitué autour de trois états: «introduction», «médiation» et «sublimation». Cette stratification a été conçue à partir

de trois variables: le nombre de personnages, le degré d'interaction entre eux et sa relation avec l'espace où ils habitent ou transitent. Ces trois facteurs prépondérants sont soumis à l'intégralité du gros plan. En ce qui concerne ce facteur spatial, notre modèle d'analyse distingue entre les espaces ouverts et fermés³, espaces publics et privés et espaces intérieurs et extérieurs.

Dans le premier état ou «introduction», le personnage féminin est présenté en solitaire dans des espaces ouverts et extérieurs, toujours par le gros plan. Une présentation qui emploie généralement le visage comme le principal catalyseur du regard masculin, tel que le démontre Godard dans ses films *Vivre sa vie* ou *Deux ou trois choses que je sais d'elle*; mais qui est également présent dans la fragmentation du corps d'Haydée dans le film *La collectionneuse* d'Éric Rohmer⁴.

Dans le deuxième état ou «médiation», le personnage féminin pénètre dans un contexte social où il entame des rapports divers avec d'autres personnes. Cette interaction est mise en place dans des endroits que nous appellerons «milieux intermédiaires», déterminés par une certaine complicité qui n'arrive pas à avoir un haut degré d'intimité. Ce degré intermédiaire de réciprocité a lieu dans deux types d'entourages: des espaces intérieurs, fermés et publics; et des espaces extérieurs, ouverts et privés.

Finalement, le troisième état ou «sublimation» se caractérise par l'augmentation du niveau d'approximation entre les personnages, déjà présente dans l'état de «médiation». Dans ce troisième état, l'interaction est réduite à un groupe de personnes encore plus petit que dans la «médiation», atteignant en contrepartie le degré maximum d'intimité.

De cette manière, la constitution des trois états qui structurent notre modèle d'analyse a été réalisée à partir des trois niveaux que Gilles Deleuze conçoit grâce aux trois thèses sur le mouvement de Henri Bergson. Bien que dans le cas de Bergson c'est le changement de ce mouvement ce qui détermine l'ensemble du film, dans notre cas c'est l'interaction celle qui conditionne le passage d'un état à l'autre, ainsi que la signification totale du film.

Tout d'abord, la délimitation établie par Bergson dans le «cadre» (Deleuze, 1983) évolue jusqu'à l'état de l'«introduction» dans notre modèle d'analyse, caractérisé par la fragmentation du corps féminin ou la présentation symbolique du visage par le gros

³ Le terme de «espace fermé» fait référence aux espaces délimités par un certain type de barrière physique ou symbolique. Par exemple, le scénario où Jérôme touche le genou de Claire pourrait être considéré comme un espace fermé, étant donné que la délimitation du porche qui les protège de la pluie pourrait être prise comme un paramètre limitant qui détermine, en même temps, une sorte de tanière face à cette nature frappante.

⁴ La présentation fragmentée du corps de la femme dans le cinéma de Rohmer a été déjà étudiée par des auteurs comme María Tortajada (*Eric Rohmer: le spectateur séduit - de la représentation*, 2017) ou Violaine Caminade de Schuytter (*Eric Rohmer, corps et âme. L'intégrité retrouvée*, 2011).

plan. Aussi bien que dans le «cadre» de Bergson, le gros plan dans l'état de «introduction» est délimité par le cadrage de la caméra.

Deuxièmement, le plan en tant qu'unité filmique en Bergson nous conduit dans notre modèle d'étude jusqu'à l'état de la «médiation», caractérisé par l'interaction entre le personnage féminin et son entourage. À cet égard, l'interaction serait aussi décisive dans ce deuxième niveau de Bergson, permettant la connexion entre le plan, ou cette partie significative du film; et l'«Idée», c'est-à-dire, le sens absolu du récit.

Troisièmement, le dernier niveau proposé par Henri Bergson introduit une nouvelle notion: le montage comme attribut essentiel du langage cinématographique. Ainsi, le transcendant de ce troisième état ne serait tant l'unité du cadre ou plan que les relations qui le relie avec les autres parties et l'ensemble du récit filmique. Dans le modèle d'analyse proposé, le troisième état ou «sublimation» se caractérise par la présence de cette interaction intime comme élément de cohésion entre les différents sujets du récit. Dans les deux cas, c'est dans ce troisième niveau ou état où est atteinte l'expression maximale du mouvement, dans le cas de Bergson; et de l'interaction, dans notre modèle d'analyse.

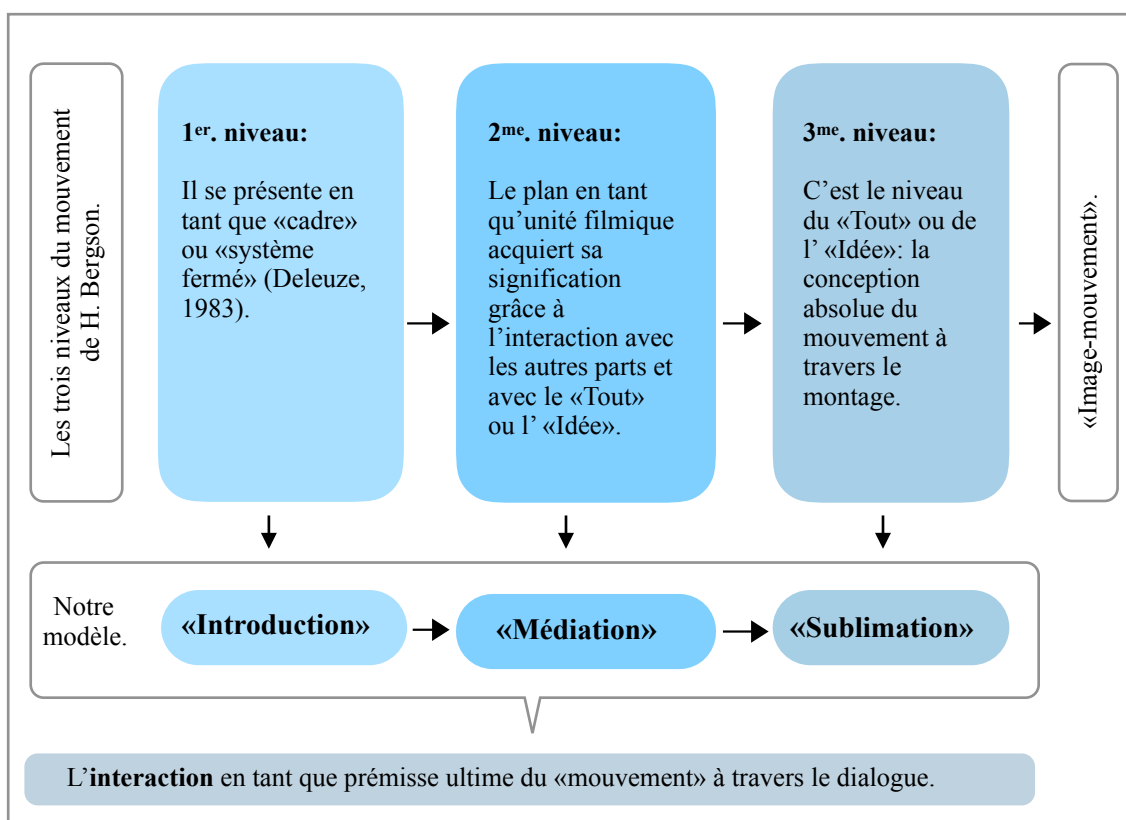


Schéma du modèle d'analyse et de sa relation avec l'étude de Bergson sur le mouvement.

	Nombre de personnages	Degré d'interaction.	Interrelation avec l'espace.
1^{er}. État.	Un seul personnage.	Aucune type d'interaction, le personnage central est présenté tout seul: « Introduction ».	Espaces ouverts et extérieurs.
2^{me} État.	Plusieurs personnages.	L'interaction devient caractère intermédiaire: « Médiation ».	Espaces intérieurs, fermés et publics // Espaces extérieurs, ouverts et privés.
3^{me}. État.	Deux ou trois personnages (au maximum).	Niveau maximum d'intimité et proximité entre les personnages: « Sublimation ».	Espaces privés et intimes. Le symbolique prend présence: l'espace de la famille et l'espace du «romantique" (Tortajada, 2017).

Schéma représentatif des trois états («introduction», «médiation» et «sublimation») et des trois variables qui les déterminent (nombre de personnages, degré d'interaction et interrelation avec l'espace).

Après avoir défini les trois niveaux de l' «image-mouvement» selon les prémisses de Henri Bergson, Deleuze lance sa propre analyse de l' «image-mouvement». À ce titre, il établit les catégories suivantes: «image-perception», «image-affection» et «image-action». Selon Deleuze, la clé pour différencier entre ces trois catégories d'images se trouve dans la configuration de l'image elle-même. De cette manière, il définit l' «image-perception» ou «perception de la chose» en tant que «c'est la même image rapportée à une autre image spéciale qui la cadre» (Deleuze, 1983: 93). De cette «image-perception» nous allons «insensiblement de perception à l'action», ainsi nommé comme «le second aspect matériel de la subjectivité» (Deleuze, 1983:95). Dernièrement, l' «image-affection» se présente en tant qu' «un effort moteur sur une plaque réceptive immobilisée» (Deleuze, 1983:96).

De ces trois catégories, notre modèle d'analyse a travaillé spécialement avec l' «image-perception» et l' «image-affection». Dans le cas de l' «image-perception», sa condition est liée à l'acte d'observer. Sans entrer directement dans une analyse psychanalytique, Deleuze comprend l' «image-perception» sous une double optique. Ainsi, Deleuze différencie entre l' «image-perception objective», qui nous offre une vision externe et objective du porteur du regard; et l' «image-perception subjective», qui nous offre la vision propre de ce porteur du regard. À cet effet, l' «image-perception subjective» est déterminée par trois facteurs: le facteur sensoriel, lié à la distorsion de la vision par les sens; le facteur actif, associé à la participation directe du porteur du regard

dans une action dynamique; et le facteur affectif, où l'émotionnel joue un rôle décisif dans la déformation subjective de la perception.

Au-delà de ces deux visions de l'«image-perception», Deleuze reprend les notes de Pasolini dans *L'Expérience hérétique*, en misant sur «dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du contenu» (Deleuze, 1983:108). Cette «forme pure» ne serait une autre chose que la conscience de la caméra autonome. Une sorte d'état idyllique qui serait atteint petit à petit, grâce à l'évolution du récit cinématographique. Dans ce processus évolutif, recueilli par Deleuze à partir des hypothèses de Pasolini, Deleuze fait référence aux deux réalisateurs présents dans cette recherche: Jean-Luc Godard et Éric Rohmer.

Dans le cas de Godard, le texte mentionne la présence dans son cinéma d'une certaine conscience «techniciste» (Deleuze, 1983:109), laquelle présente certains personnages névrotiques mais pleins de vie et sans être vraiment conscients de leur situation. Dans le cas de Rohmer, cette conscience devient éthique: «Chez Rohmer, il s'agit d'une part de faire de la caméra une conscience formelle éthique capable de porter l'image indirecte libre du monde moderne névrosé (...); d'autre part d'atteindre à un point commun au cinéma et à la littérature» (Deleuze, 1983:110).

En ce qui concerne l'«image-affection», Deleuze reprend une autre fois les hypothèses de Bergson afin de définir la relation entre l'«image-affection» et la conceptualisation du visage:

«Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt «visagéifiée» et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde... même si elle ne ressemble pas à un visage. Ainsi le gros plan de pendule».

(Deleuze, 1983:126).

Avec le terme de «visagéifiée», Deleuze semble proposer que l'«image-affection» puisse avoir lieu au-delà de la surface du visage humain. Ce qui reste sous-jacent de ce texte c'est la volonté de Deleuze de souligner la force symbolique de cette image. De cette manière, l'«image-affection» se déplace au-delà du gros plan comme technique cinématographique, entrant dans le domaine de l'ontologique. Dans ce sens, il ne s'agit tout simplement d'extraire un objet ou entité de son contexte, sinon de le dégager «de toutes coordonnées spatio-temporelles» (Deleuze, 1983:136). C'est ainsi que l'«image-affection» acquiert à part entière le *status* de «Entité».

À ce titre, Deleuze différencie entre ce qu'il appelle «visage intensif» du «visage réflexif» (Deleuze, 1983:131). D'une part, dans le «visage intensif» les caractéristiques qui le conforment chercheraient à traverser les limites de ce visage, acquérant un certain caractère autonome. D'autre part, dans le «visage réflexif» les caractéristiques qui le composent restent regroupées sous le poids symbolique d'«une pensée fixe ou terrible» (Deleuze, 1983: 128).

Bien que l'«image-affection» ne soit pas nécessairement liée au visage, cette relation entre les deux notions est, selon Deleuze, indéniable. À ce titre, le gros plan d'Harriet Andersson en regardant fixement le spectateur dans le film *Un été avec Monika* (1953) constitue l'un des exemples plus clairs de la présence de l'«image-affection» dans le cinéma européen. Dans ce contexte, le caractère symbolique du visage de l'actrice à travers l'«image-affection» détermine, selon Deleuze, l'étroite relation entre le réalisateur et elle-même:

«Le gros plan fait du visage le pur matériau de l'affect, sa «hylé». D'où ces étranges noces cinématographiques où l'actrice prête son visage et la capacité matérielle de ses parties, tandis que Je metteur en scène invente l'affect ou la forme de l'exprimable qui les empruntent et les façonnent».

(Deleuze, 1983:147).

Par ailleurs, Deleuze distingue entre deux «qualités-puissance» dedans cette «image-affection»: «D'une part la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent; mais d'autre part la qualité-puissance exposée dans un espace quelconque» (Deleuze, 1983:155). Cette double conceptualisation de l'«image-affection» souligne son caractère symbolique au-delà du gros plan. De cette manière, l'«image-affection» se libère du visage physique.

De la même manière, Francesco Casetti établit dans *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur* (1998) une intéressante réflexion autour des processus de réception. Dans cette oeuvre, Casetti analyse la construction du regard cinématographique par la sémiotique. Pour ce faire, Casetti part de la notion de «point de vue», en référence au regard en tant qu'agent actif dans la configuration du récit cinématographique.

Cependant, selon Casetti ce qui donnerait du sens au récit audiovisuel ne serait tellement la présence de certains éléments sinon la structure narrative qui les met en rapport, c'est-à-dire, la forme et la position de chacun dans le récit. Autrement dit, aussi bien que Bergson affirme que l'«image-mouvement» est définie par le mouvement, Casetti donne la priorité aux liens entre les images au-dessus les éléments qui les conforment. C'est justement ce raisonnement celui qui amène Casetti à distinguer entre

quatre types de regards: le «regard objectif», «le regard objectif impossible», le regard de l'«interpellation» et le «regard subjectif»⁵.

Premièrement, dans le «regard objectif» les éléments qui la conforment occupent une position déterminée et fixe dans le cadre. Un regard dont le destinataire prend la place du témoin qui s'éloigne de toute charge émotionnelle de la scène. Deuxièmement, le «regard objectif impossible», offre un point de vue «extradiégétique», c'est-à-dire, extérieur au récit cinématographique. Selon Casetti, ce type de regard peut être représenté par le plan zénithal. Troisièmement, l'«interpellation» est le résultat du regard direct de l'interprète au public par le gros plan, ce qui détermine une nouvelle configuration de l'espace filmique. Une confrontation visuelle qui termine par fragmenter la frontière symbolique entre l'actrice et le spectateur. Finalement, le «regard subjectif» nous permet de connaître la réalité telle qu'elle est perçue par le personnage qui l'expérimente. Face à l'ouverture et positionnement extérieur du «regard objectif», le «regard subjectif» est limité et transitoire, ainsi déterminé par les émotions du personnage qui l'expérimente.

Dû à la proximité du travail de Casetti avec les hypothèses de Gilles Deleuze autour de l'«image-mouvement», il nous semble pertinent d'envisager une analyse détaillée de trois des quatre catégories du regard de Casetti. Étant donné le degré de ressemblance entre les deux auteurs, la différence entre eux se trouve dans l'approche qui définit à chaque étude. Tandis que celui de Casetti est plus proche à la sémiotique, celui de Deleuze semble donner la priorité à une approche plus métaphysique, afin d'aborder l'analyse de l'image dès une perspective plus vaste et abstraite.

Alors que Deleuze structure son analyse autour de la définition que Bergson donne du mouvement, Casetti établit trois axes qui lui permettent de classer les quatre catégories du regard auparavant précitées: «*seeing*», «*knowing*» et «*believing*»⁶. Ces trois variables sont définies en fonction du point de vue perceptif («*seeing*»); de comment cette image peut déterminer le processus cognitif du film («*knowing*»); et de comment la perception de cette image peut affecter à son spectateur d'un point de vue émotionnel («*believing*»).

D'une part, le «regard subjectif» et le «regard objectif» de Casetti semblent être compatibles avec les deux variables de l'«image-perception»: l'«image-objective» et l'«image-subjective» (Deleuze, 1983: 104). En ce qui concerne le «regard objectif», celui serait «exhaustif», car il nous offre une vision détaillée, «diégétique», en montrant uniquement ce qui est perceptible, et «solide», étant donné qu'il ne donne pas lieu à

⁵ Ces termes ont été directement traduits de l'anglais, langue dans laquelle a été écrite l'édition de *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur* (de l'anglais *Inside the gaze*).

⁶ Étant donné que les notions en anglais («*seeing*», «*knowing*» et «*believing*») pourraient avoir différentes traductions, nous avons opté pour laisser ces notions dans leur langue d'origine. Malgré cela, nous avons également estimé que la traduction plus proche serait «observer» (pour «*seeing*»), «savoir» (pour «*knowing*») et «croire» (pour «*believing*»).

deuxièmes inférences dans l'interprétation, dû à leur caractère objectif. Par rapport au «regard subjectif», celui serait «limité», car il n'offre autre chose que le point de vue d'un personnage; «intradiégétique», car notre vision reste limitée par le contexte et le regard du personnage impliqué; et «transitoire», étant donné que sa fiabilité finit là où s'arrête celle du porteur du regard (Casetti, 1998:71).

D'autre part, l'«interpellation» est définie comme «partielle», étant donné que cette vision est délimitée à la volonté de ce personnage de voir et d'être vu ou perçu; «discursive», en donnant la priorité au caractère rétroactive du regard au-delà du récit narratif; et «relative», parce que cette «interpellation» nous offre seulement la perspective personnelle et adressée de chaque personnage du récit audiovisuel.

Sur ce point, le positionnement de Casetti dans cette troisième catégorie semble répondre à certains critères aussi présents dans l'«image-affection» de Gilles Deleuze. Dedans les différentes variables de l'«image-affection», il faudrait souligner le cas des «regards-caméra», lesquels «établissent une réflexion totale et confèrent au gros plan un lointain qui lui est propre» (Deleuze, 1983:135). Un bon exemple de «regard-caméra» est, selon Deleuze, le gros plan où Monika (interprétée par Harriet Andersson) fixe son regard dans le centre de l'écran, ce qui appelle directement le spectateur.

Dans ce sens, la comparaison méthodologique entre Gilles Deleuze et Francesco Casetti nous permet de centrer l'analyse du gros plan autour de deux catégories ouvertes de l'image: celle qui fait référence au dialogue entre les différents éléments qui conforment le récit audiovisuel et celle qui appelle le spectateur à travers le symbolique, représenté soit par le gros plan du visage ou soit par un objet «visagéifié», en reprenant la terminologie de Deleuze.

D'une part, nous avons opté par les termes d'«image-objective» et d'«image-subjective», en faisant référence au critère de Deleuze. D'autre part, nous avons configuré premièrement le terme d'«interpellation visuelle», en relation avec la notion de «interpellation» de Casetti, dont la présence du visage devient une qualité *sine qua non* de cette sous-catégorie; et deuxièmement le terme d'«interpellation symbolique», où l'«image-affection» renonce à la présence du visage figuratif et se décide par la matière «visagéifié», soit à travers la fragmentation du corps ou soit par un objet précis.

Une fois présentés les trois états de notre modèle d'analyse («introduction», «méditation» et «sublimation»), ainsi que les quatre catégories configurées à cette fin («image-objective», «image-subjective», «interpellation visuelle» et «interpellation symbolique»), nous envisageons maintenant d'appliquer ce cadre analytique à notre objet d'étude: le cinéma et la télévision française des années soixante. Pour ce faire, nous avons estimé pertinent compter également sur la deuxième partie de l'étude cinématographique de Gilles Deleuze, *L'image-temps* (1985). Dans cette oeuvre, l'auteur envisage l'analyse de la nouvelle conceptualisation de l'image dans les années

cinquante et soixante. Parmi les divers courants présents, l'auteur souligne l'école française, centre épistémique de cette recherche.

Selon Deleuze, le point tournant qui détermine l'instauration de l'«image-temps» a lieu juste après la finale de la Deuxième Guerre Mondiale. C'est dans cette époque qu'émerge une nouvelle perspective sur le langage cinématographique, avec des films comme *Rome, ville ouverte* (1945) ou *Alemagne, année zéro* (1948), du réalisateur néo-réaliste Roberto Rossellini:

«La nouvelle vague française ne peut se définir si l'on n'essaie pas de voir comment elle a refait pour son compte le chemin du néo-réalisme italien, quitte à aller aussi dans d'autres directions. La nouvelle vague en effet, suivant une première approximation, reprend la voie précédente: du relâchement des liens sensori-moteurs (...) à la montée des situations optiques et sonores».

(Deleuze, 1985:18).

À ce titre, le néo-réalisme italien introduit en pleine après-guerre des sujets déterminants dans le développement des nouveaux codes cinématographiques. Face au sujet en tant qu'épicentre du récit et déterminé par la figure de l'héros classique, émerge la figure du clochard o anti-héros qui déambule dans les milieux urbains, généralement inhabités, sans direction définie. Un scénario renforce la naissance d'un nouveau «cinéma du temps» (Deleuze, 1985): «C'est ce renversement qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps: il constitue tout un cinéma du temps, avec une nouvelle conception et de nouvelles formes de montage» (Deleuze, 1985:34).

Dans ce «cinéma du temps», le corps devient un élément indispensable pour des auteurs comme Michelangelo Antonioni ou Jean-Luc Godard. De cette manière, le corps n'est plus barrière, et c'est précisément à travers de celui que le sujet peut canaliser les émotions. Ainsi, le corps dévient sujet à travers le quotidien, en actionnant sa subjectivité et en mettant en rapport la pensée de l'individu avec son contexte temporel. Au-delà de la capacité du corps pour agir à l'intérieur en tant que véhicule de la pensée, celui peut aussi se «donner» à l'extérieur par le masque fabriqué:

«Donner un corps, monter une caméra sur le corps, prend un autre sens: il ne s'agit plus de suivre et traquer le corps quotidien, mais de le faire passer par une cérémonie, l'introduire dans une cage de verre ou un cristal, lui imposer un carnaval, une mascarade qui en fait un corps grotesque, mais aussi en extrait un corps gracieux ou glorieux, pour atteindre enfin à la disposition du corps visible».

(Deleuze, 1985:247).

C'est-à-dire, le corps pourrait être un médiateur de la pensée qui le met en action, mais ainsi une manière d'être en soi, en se présentant à l'extérieur, à l'autre par la performance de le masque. Sur ce point, les démarches de Deleuze semblent renouer avec la révision du gros plan et la fragmentation du corps dans l'oeuvre de Teresa de Lauretis *Alice doesn't*. Dans cette oeuvre, Teresa de Lauretis affirme que la partialisation du corps de la femme dans le cinéma érotique joue un rôle décisif dans la création d'un masque qui ne montre que la projection du féminin édifée par le désir masculin (De Lauretis, 1984). En ce qui concerne l'approche de Teresa de Lauretis, la construction de ce masque nous amène directement au mythe du féminin en tant qu'objet de désir.

Face à ces hypothèses, Deleuze comprend le masque comme un acte de libération de l'humain. Et c'est justement à travers ce masque du corps que les éléments optiques et sonores de l'image acquièrent leur signification. Toutes ces circonstances deviennent ce que Deleuze appelle un «cinéma des attitudes et des postures» (Deleuze, 1985:251), auquel appartiennent les deux réalisateurs travaillés dans cette Thèse.

À ce titre, Godard appartient sans doute à ce «cinéma des attitudes». Dans le cas de Rohmer, la présence du corps n'est pas aussi évidente que chez Jean-Luc Godard. Quand-même, le poids du langage dans la construction narrative du cinéma d'Éric Rohmer pourrait s'interpréter également comme un cinéma du corps. À travers les dialogues, les personnages de Rohmer adoptent une certaine attitude qui renforce ce profil du cinéma du corps.

Conformément aux approches de María Tortajada dans son oeuvre *Éric Rohmer: le spectateur séduit - de la représentation* (2017), la séduction joue un rôle vital dans le cinéma d'Éric Rohmer. Bien que le corps «sonore et visible» aurait, selon Gilles Deleuze, un plus grand poids dans le cinéma de Godard que dans celui de Rohmer, dans les deux cas la figure de l'anti-héros devient protagoniste du récit. Par rapport à Rohmer, l'héroïsme consiste dans le refus antérieur à toute action, ce qui nous amène à une des problématiques centrales de cette «image-temps» de Gilles Deleuze:

«Qu'elle concerne le spectateur ou le personnage, l'ambiguïté est liée à une problématisation de l'action. (...) À ne pas pouvoir trancher, à ne rien savoir de certain sur l'autre ou sur soi-même, le héros séduit, tétanisé par la doute, pourrait renoncer à toute action. Cette attitude ressemble à celle de ces personnages que Gilles Deleuze décrit entièrement absorbés par leur perception, devenus tout regard, mais déconnectés de l'action».

(Deleuze, 2017:265).

Ce refus à toute action est présent dans les deux films analysés: *Le genou de Claire* et *La collectionniste*. Dans les deux cas, la figure masculine dénonce au contact direct avec son objet de désir, ce qui lui conduit jusqu'à un état d'une certaine paralysie

émotionnelle, ce qui donne priorité à la contemplation pure, en détriment d'un rapprochement charnel.

En ce qui concerne les films choisis de Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et *Une femme mariée*, ce refus du masculin vers le charnel devient plus faible. Autant le mari comme l'amant de Charlotte dans *Une femme mariée* visent à avoir un contact sexuel avec elle. Face à cet intérêt, les personnages masculins de ces deux films de Godard émanent une certaine indifférence par rapport à la réalité des femmes, comme en témoigne la apathie vers ses enfants du mari de Juliette (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*). De cette manière, chez Godard les personnages masculins sont présentés en tant qu'anti-héros, sans un but clair dans leurs existences.

Par rapport à Éric Rohmer, la désorientation conduit le protagoniste masculin à la quête éternelle de la vertu morale. Dans le film de *La collectionneuse*, nous observons cette «problématisation de l'action» présente dans le travail de María Tortajada. Face à l'arrivée d'Haydée, Daniel et Adrien échangent ses opinions sur Haydée, sans arriver jamais à une confrontation directe avec elle. Ainsi, l'anti-héros qui déambule désorienté chez Godard est remplacé chez Rohmer par l'inaction à l'état pur.

En reprenant le travail de Gilles Deleuze autour du cinéma du corps, il faudrait souligner sa mention au *gestus* de Bertolt Brecht, lequel est défini par Deleuze comme «le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action» (Deleuze, 1985:250). Selon l'auteur, ce *gestus* sera nécessairement social, étant donné qu'il est défini par les relations que ce personnage établit avec son entourage ou contexte social.

Grâce à ce *gestus*, nous avons pu établir deux voies pour l'analyse du corps dans les oeuvres choisies, en mettant la différence entre le «corps social», plus proche au cinéma de Jean-Luc Godard et à son approche anthropologique; et le «corps moral», qui sera identifié dans cette recherche aux oeuvres sélectionnées d'Éric Rohmer, lesquelles appartiennent à la série de *Contes moraux*.

Conformément aux caractéristiques de chaque réalisateur, nous avons opté par l'application de ces trois états («introduction», «médiation» et «sublimation») sur ces deux corps. Cette classification nous laisse deux voies d'analyse où le gros plan sera expliqué à partir de nos quatre catégories: l'«image-objective», l'«image-subjective», l'«interpellation visuelle» et l'«interpellation symbolique».

Dans le «corps social», la présence de la grande ville constitue une allégorie esthétique et symbolique de la place du sujet dans son contexte. Cette présence devient plus claire par l'état d'«introduction» du personnage dans un milieu urbain déterminé, dès la maison de Charlotte (*Une femme mariée*) jusqu'à la banlieue de Juliette (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Dans l'état de «médiation», la ville comme espace ouvert nous conduit vers des espaces fermés et publics, comme des cafés ou des

boutiques, lesquels favorisent le rapprochement entre les personnages. Dans l'état de la «sublimation», le dialogue établi se déplace vers des espaces privés et intimes, en soulignant le domicile conjugal entre eux. Dans ce milieu, le degré d'intimité atteint son point culminant en même temps que diminue le nombre de personnages présents.

En ce qui concerne le «corps moral», la nature devient un des éléments décisifs du récit. D'ailleurs, c'est précisément dans la nature où ont lieu la plupart des rapprochements affectifs entre les personnages impliqués. Dans l'état de l'«introduction», le personnage féminin est présenté en solitaire par le gros plan. Ce premier contact a lieu, par règle générale, dans des milieux naturels et ouverts, en prenant l'exemple de la promenade sur la plage d'Haydée (*La collectionneuse*). Dans l'état de la «médiation», la solitude du personnage féminin est déplacée par le dialogue entre elle et son entourage. Une interaction qui a lieu dans des espaces ouverts mais à caractère privé. Par exemple, la conversation dans le jardin privé entre Aurora, Laura et Jérôme. Dans l'état de la «sublimation», le rapprochement entre les personnages atteint aussi son point culminant grâce au jeu dialectique de la séduction, qui permet l'achèvement du désir par le symbolique. De cette manière, la «sublimation» permet la canalisation des émotions à travers la rhétorique.

	«Introduction»	«Médiation»	«Sublimation»
«Corps social»	Le personnage féminin est présenté en solitaire dans un <i>milieu urbain</i> .	Le personnage féminin entame des interactions avec d'autres personnages dans des milieux urbains , généralement intérieurs , fermés et publics .	Le niveau d'interaction augmente en même temps que diminue le nombre de personnes impliquées dans la scène. Le caractère intime de ces scènes serait lié à des structures sociales affectives comme le mariage.
«Corps moral»	Le personnage féminin est présenté en solitaire dans des milieux liés à la nature .	Le personnage féminin interagit avec d'autres personnages dans des milieux liés à la nature qui sont, généralement, extérieurs , ouverts et à caractère privé .	Grâce au dialogue, augmente le degré d'intimité parmi les personnages impliqués. Il s'agit d'une approche dialectique où la séduction joue un rôle essentiel.

Schéma de l'application du «corps social» et du «corps moral» aux trois états de l'«introduction», «médiation» et «sublimation».

8.3. CONSTATATIONS ET VÉRIFICATIONS DE RÉSULTATS.

Du visage et sa mascarade jusqu'à la disparition du corps.

Dans son oeuvre *Du visage au cinéma*, Jacques Aumont réfléchit par rapport aux caractéristiques du gros plan, lesquelles déterminent la configuration du visage. Pour ce faire, nous proposons une analyse de l'évolution du gros plan, dès les origines du cinéma jusqu'à son disparition symbolique avec l'arrivée des nouvelles narratives audiovisuelles. En partant des postulats d'Aumont autour des particularités esthétiques du gros plan, recueillies également dans la «image-affection» de Deleuze, nous allons tout de suite comparer les ressemblances entre ce travail d'Aumont et les hypothèses de notre Thèse.

Ainsi, l'«image-affection» dans *L'image-mouvement* atteint son zénith dans *L'image-temps*, avec le démembrement de son masque. En établissant un parcours de l'image similaire à celui de Deleuze, Aumont construit une narrative de l'esthétique de l'audiovisuel en prenant le gros plan comme l'élément central. D'ailleurs, Aumont prend le cadrage classique du visage de Anna Karina dans *Vivre sa vie* (1962) comme référence.

L'étude du visage dans ce film iconique de Godard permet à Aumont d'établir toute une chronologie de l'image dans les cinémas de la modernité, en prenant également comme exemple le cas du film de Franju *Les yeux sans visage* (1959). Une étude qui finalise dans la disparition du gros plan à travers la rupture progressive du masque qui le recouvre. Dans ce dernier état du gros plan, Aumont emploie également comme référence les annonces pour la télévision réalisées par Godard pendant les années quatre-vingts. Il s'agit des pièces audiovisuelles où le regard d'une jeune fille confronte celle du spectateur, c'est-à-dire, la «interpelle».

Sur ce point, la question du masque nous amène une fois de plus à l'oeuvre *Mythologies* (Barthes, 1957). Dans le chapitre «Le visage de Garbo», Barthes met l'accent sur les particularités esthétiques du visage de l'actrice, lesquelles conforment un masque en marbre. Face à l'analyse de Barthes, qui se limite à l'étude du visage, Deleuze élargit cette réflexion au reste du corps. Pour ce faire, dans son oeuvre *L'image-temps* Deleuze vise à approfondir sur le processus de la construction de ce masque en tant qu'élément clé dans la conformation de l'identité de l'actrice.

Dès la «image-affection» de Deleuze jusqu'au visage et son masque chez Aumont, l'évolution de ces deux auteurs autour du gros plan nous amène directement à une des pièces de l'émission télévisuelle *Dim, Dam, Dom: Strip-tease d'un visage* (1966). Dans celle-ci, la caméra nous présente le visage d'un mannequin en pleine transformation. En regardant toujours fixement le spectateur, la jeune fille nous montre la construction de

ce masque dont parlaient Deleuze et Barthes. De cette manière, elle se défait progressivement de chaque élément qui conforme cette «mascarade» (Deleuze, 1985), dès les faux cils jusqu'à la perruque qui cache ses cheveux bruns.

Après avoir travaillé la question de la défiguration du visage à partir des années soixante, Aumont met l'accent sur l'interpellation du regard féminin, en faisant référence expresse aux films de Godard abordés dans cette Thèse: *Une femme mariée* (1964) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). Toutefois, Aumont considère que l'interpellation, en tant qu'élément déterminant dans la narrative audiovisuelle, précède au période de l'après-guerre des années cinquante:

«L'interpellation ne commence sans doute pas avec l'après-guerre. En un sens, la publicité a toujours interpellé son destinataire. Ce qui est constant en revanche, dans cette période qu'on a vue marquée par la fin du classicisme cinématographique, et ce qui la distingue des périodes antérieures, c'est que ce destinataire est interpellé «en sujet», c'est-à-dire que l'enjeu y est cette fausse singularisation de sujets qui sont de plus en plus normalisés par leur comportement».

(Aumont, 1992:188).

À ce titre, ce qui distinguerait le regard du mannequin qui cherche à capter l'attention du public (par exemple, le gros plan de la fille protagoniste dans l'annonce réalisée par Godard pour Marithé François Girbaud en 1988); de l'interpellation cinématographique de Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* c'est la signification symbolique qui acquit le visage de l'actrice par la confrontation de son geste avec le regard du spectateur.



Striptease de un visage (De Galard, 1966).



Gros plan de l'annonce publicitaire pour Marithé François Girbaud (Godard, 1988).

De cette manière et selon l'approche d'Aumont, l'essence qui caractérise à l'interpellation cinématographique est la volonté subjective de l'actrice qui réside dans l'acte même de se donner symboliquement au spectateur. Une appréciation qui rappelle les postulats de Deleuze par rapport à la «image-affection», en affirmant que «l'actrice prête son visage et la capacité matérielle de ses parties, tandis que le metteur en scène

invente l'affect ou la forme de l'exprimable qui les empruntent et les façonnent» (Deleuze, 1983:147). Bien que pour Deleuze le mérite de ce processus de façonnage est notamment du réalisateur, pour Aumont c'est l'actrice qui prend conscience active de son regard.

Dans ce sens, la structure circulaire de *Strip-tease d'un visage* nous invite à entrer dans les coulisses du monde de la mode, l'un des épacentres thématiques de l'émission de Daisy de Galard. Selon l'approche d'Aumont, il faudrait également établir un parallélisme technique entre le regard frontal du mannequin de *Dim, Dam, Dom* et l'attitude réflexive de Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ou de Charlotte dans *Une femme mariée*. Dans les deux scénarios, le visage féminin est mis au centre du cadrage, ce qui lui apporte une certaine pertinence esthétique.



Gros plan de Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (min. 00:51:05) (Godard, 1967).



Gros plan de Charlotte dans *Une femme mariée* (min. 01:22:16) (Godard, 1964).

Cependant, dans les deux personnages féminins de Godard la construction du masque, visible dans le cas de *Strip-tease d'un visage*, est reléguée du cadrage visible. D'ailleurs, c'est le contexte filmique qui nous permet d'accéder à la transformation identitaire de chaque femme. D'une part, Juliette dévoile son mécontentement et incertitude face au système dominante, dans ce gros plan de son ombre dans lequel on ne voit que le profil de sa figure. D'une autre part, Charlotte se montre moralement nue face à la caméra dans les déclarations qu'elle réalise tout au long du film.

En ce qui concerne à Éric Rohmer, la présence du gros plan est déplacée au corps. Bien que dans le récit du «corps social» le visage et son ombre acquièrent une certaine signification symbolique, dans la narrative du «corps moral» le cadrage est déplacé jusqu'au corps de l'actrice. Ainsi, le regard frontal de Juliette o Charlotte dans les films de Godard est remplacé dans *La collectionneuse* par le corps d'Haydée, envahi par la main d'Adrien; et dans *Le genou de Claire* par l'articulation focalisée de la jeune fille, objet de désir de Jérôme.

Selon Violaine Caminade de Schuytter, le détail acquit dans le cinéma de Rohmer un caractère symbolique qui lui permet de se déplacer dès la «image-affection» (Deleuze, 1983) jusqu'à ce «cinéma du corps» (Deleuze, 1985). Un processus dans lequel les différents éléments techniques conduisent le personnage féminin à un

nouvel état de la représentation, en dépassant la stratification du masque (Barthes, 1957) et en commençant un processus de résignification du féminin dans ce nouveau corps lumineux et chromatique (Deleuze, 1985).

Bien que pour Deleuze le masque permet à l'actrice de dévoiler toutes ses potentialités, selon Luce Irigaray ce masque, compris dans ce cas d'une perspective critique avec les postulats de la théorie psychanalytique, il n'a d'autre fonction que celle de s'adapter au regard masculin. À travers les divers éléments, dès les vêtements jusqu'au maquillage, la femme s'approprie de ce masque.

En assumant ce masque comme propre, l'actrice prend conscience de celui-ci, afin d'atteindre l'approbation du désir masculin. Un positionnement qui pourrait ressembler à l'offrande du visage et de son geste de la part de l'actrice, comme le recueille Deleuze dans *L'image-mouvement*. Dans ce processus de devenir objet, la femme assume son assujettissement. Selon Luce Irigaray, l'adoption du masque ne poserait aucun problème à la position politique qu'occupe le féminisme dans la société. Ainsi, le but ultime de ce mascarade consciente ne serait autre que celui de satisfaire et attirer le regard masculin. Pour ce faire, la femme n'hésitera pas à rivaliser avec ses congénères, en reléguant son propre désir à un deuxième état.

Dans ce contexte, les hypothèses sur la représentation du féminin dans l'oeuvre de Teresa de Lauretis *Alice doesn't* semblent garder une certaine ressemblance avec le travail de Irigaray. Concrètement, dans le chapitre de «*Imaging*», De Lauretis propose une analyse autour de l'adaptation progressive de ce masque (ou *mascarade*, selon les études de Joan Rivière de 1929) au regard masculin. En partant des postulats de Laura Mulvey dans *Visual pleasure and narrative cinema*, De Lauretis se demande sur la relation entre la performance du masque du féminin et le système social et culturel qui la détermine. Selon De Lauretis, l'actrice adopte le geste imposé par la caméra, configuré par le regard masculin.

Dans ce sens, la physionomie qui présente le personnage féminin de *La collectionneuse* pourrait s'inscrire dans ce modèle de féminité défendu par des auteures comme Teresa de Lauretis ou Luce Irigaray. Son profil immobile nous renvoie l'image d'une jeune fille de traits profilés, certainement proche de l'archétype de la «chic fille» (Morin, 1972). D'un part, la maigreur d'Haydée s'enfuit de la sensualité corporelle comme la «chic fille» de Morin qui prenait sa distance de la «femme fatale» du cinéma classique (Morin, 1972). D'autre part, la camaraderie du personnage féminin de *La collectionneuse* avec Adrien et Daniel reprend l'attitude insouciance et relaxée de la «chic fille».

C'est précisément cette attitude désinhibée d'Haydée ce qui cause la colère de ses collègues, qui ne semblent pas être d'accord avec ses aventures romantiques et sa liberté sexuelle et affective. Face à ces critiques, elle sourit et se défend avec des gestes simples mais certainement effectifs comme ce léger coup de pouce qu'Haydée donne à

Adrien quand celui-ci essaie de toucher son corps nu dans la plage (min. 00:45:36). Cette attitude défensive disparaît depuis le moment où Charlie, le marchand d'art, lui donne un gifle après qu'elle, Haydée, casse le vase chinois. En évitant le conflit, Haydée fuit et se réfugie dans la salle de bains.

En ce qui concerne Claire, le poids narratif de ce personnage est notamment réduit par rapport à l'actrice principale de *La collectionneuse*. Dans *Le genou de Claire*, le rôle principal est partagé entre Claire et sa soeur Laura, ce qui attire l'intérêt de Jérôme en premier lieu. Cependant, Claire et Haydée, l'une et l'autre partagent une certaine ressemblance esthétique, ce qui s'aperçoit dans ces corps minces mais élancés. Une structure corporelle que est louée par Jérôme, lequel admet dans sa conversation dans le jardin avec Aurora que «au fond, j'aime bien les filles très minces et fragiles» (min. 01:12:25 - min. 01:12:29).

Au sujet de la question de la corporéité et de sa représentation, il faut mentionner le traitement du nu féminin dans les œuvres sélectionnées de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer. En reprenant l'analyse autour de la «mascarade» du corps de Gilles Deleuze dans son œuvre *L'image-temps*, le gros plan établirait le lien entre ce qui est «visagéifiée» par l'«image affection» (Deleuze, 1983:126) et la «disparition du corps visible⁷» (Deleuze, 1985:247). Une connexion similaire à celle qu'établit Aumont dans la déjà référencée œuvre *Le visage au cinéma* et qui nous conduit dans ce déplacement du visage jusqu'au corps.

Afin de faire possible la défiguration de la corporéité recueillie dans l'épigraphe de *L'image-temps* «Cinéma, corps et cerveau, pensée» il faut avoir les conditions techniques et esthétiques pertinentes, telles qu'un déterminant cadrage ou une composition lumineuse précise. Qualités de l'image qui semblent pouvoir mieux s'apprécier une fois le récit cinématographique a été déjà initié et développé, en se trouvent proche au dénouement. Ainsi, en partant de ces trois états de l'image développés dans notre modèle d'analyse, cette transfiguration de la corporéité aurait lieu dans le troisième état de la «sublimation».

C'est justement dans ce dernier état où la catégorie de l'«interpellation symbolique» devient plus présente. Une typologie du gros plan que, dans certains des cas travaillés, conjuguait l'appellation directe de la «interpellation» (Casetti, 1998) avec la prise de contact avec le corps féminin. Étant donné la proximité de la caméra à l'actrice, il faut se demander dans quelle mesure cette image pourrait s'interpréter dès un approche érotique. Une appréciation du charnel dont son intensité peut varier en fonction du profil de chacun des réalisateurs analysés. Ainsi, la tradition calviniste qui aurait déterminé le travail de Jean-Luc Godard lui amènerait à éviter la exposition

⁷ Cette évanescence de la corporéité serait atteinte grâce à l'imposition d'«une cage de verre ou un cristal» (Deleuze, 1985:247).

explicite du corps, tandis que la vocation catholique d'Éric Rohmer lui conduirait à travailler la corporéité des actrices en évitant toute référence sexuelle pure.



La main de l'amant sur
Charlotte (min. 01:22:34)
(Godard, 1964).



La main de Jérôme sur
Claire (min. 01:30:01)
(Rohmer, 1970).

En ce qui concerne la vision du nu féminin chez Godard, spécialement par rapport à la période des années soixante, le réalisateur fuit de la confrontation avec le nu dans la mesure du possible. Ainsi, dans les scènes qu'enregistrent les rendez-vous érotiques chez les personnages de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, la caméra se focalise sur les actions plus pudiques ou exemptes du charnel. Bien que la thématique de ce film de 1967 s'articule autour du sujet de la prostitution, Godard opte par une approche sociale et anthropologique au-delà du sexuel.

Par rapport à *Une femme est une femme*, le caractère intime du film amène le réalisateur à filmer le corps nu de Macha Méril. Or, ce traitement est exécuté à travers des gros plan frontaux qui fragmentent le corps de l'actrice (min. 01:22:34). L'absence de tout dynamisme dans ces plans, combinée avec l'autocensure exercée par Godard sur les parties intimes de Méril nous conduisent jusqu'à une édification du féminin très proche de ces femmes que se entendent derrière les portes de *Vivre sa vie*. Un refus de l'explicitement érotique qui démontre la réprobation de Godard vers l'image pornographique. En échappant toute appellation directe au explicite, Godard viserait à consolider la pureté de l'image et du cadrage qui la détermine.

Entre cette approche morale de la corporéité et celle d'Éric Rohmer il semble avoir un certain ressemblance. Concernant le réalisateur de *La collectionneuse* et *Le genou de Claire*, la quête du réel qui détermine leurs œuvres se trouve également dans sa particulière vision du nu féminin. Selon Violaine Caminade de Schuytter, dans le cinéma de Rohmer la question du nu reste conditionnée à sa valeur artistique, en fuyant autant que possible de son exhibition, et, par conséquent, de la pulsion érotique sous-jacente (Caminade de Schuytter, 2011). Cet approche pourrait être considérée comme puritaine. Or, selon Violaine Caminade de Schuytter et María Tortajada, cette approche serait plutôt liée au caractère libertin de l'auteur.

À ce titre, la «tradition libertine» (Tortajada, 2017:13) sur laquelle se conforme la le travail d'Éric Rohmer résulte déterminante dans la configuration du nu. De cette manière, l'érotisme refuse du charnel et du visible et s'incline plutôt par une trame

complexe entre les personnages centraux. Un cortège qui culmine dans le rejet de toute action pour se faire avec l'intérêt de l'autre. Ainsi, l'héros se réfugie dans un petit acte symbolique qui remédie tout besoin de conquête. Un exemple de ce processus serait le cas de Jérôme, que caresse le genou de celle-ci (min 01:38:01)⁸.



Gros plan d'une cigarette allumée dans l'obscurité (min. 01:22:50) (Godard, 1967).



Gros plan du vase cassé (min. 01:13:52) (Rohmer, 1970).

Toutefois, la «interpellation symbolique» peut avoir également comme sujet un objet qui acquiert une connotation symbolique ou abstraite par le contexte qui le détermine. Un bon exemple serait ce gros plan de la cigarette allumée dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (min. 01:22:50). Après ce dialogue final entre Juliette et son mari, la voix du narrateur reprend la diégèse pour en finir avec le récit. Dans un cadrage obscur, la voix de Godard dénonce la consommation de la société moderne en même temps que le spectateur observe comment la cendre rouge de la cigarette disparaît progressivement.

Un autre possible exemple de la «interpellation symbolique» qui fuirait de tout possible référence à la corporéité c'est le gros plan de *La collectionneuse* qui nous montre le vase chinois fragmenté en morceaux dans le sol (min. 01:13:52). Après un bref jeu de séduction avec Charlie, le marchand d'art, Haydée jette l'œuvre d'art au sol, ce qui l'amène à rester immobile par quelques secondes. Dans cette occasion, l'interpellation de cette image ne serait autant évidente comme dans le film de Godard. Cela tient en partie au fait que l'inclination de la caméra, qui reste proche au plan zénithal, pourrait se lire également comme la vision subjective d'Haydée et, par conséquent, être classifié comme une «image-subjective» plutôt qu'une «interpellation symbolique».

Cependant, en prenant compte du sens allégorique de ce gros plan du vase fragmenté, nous pourrions également comprendre cette image comme un exemple d'«interpellation symbolique». Par ailleurs, l'objectif réel de cette présence d'Haydée dans l'échange commercial entre Adrien et le marchand d'art c'est d'ajouter une valeur

⁸ À travers de ce simple mais significatif geste, Jérôme se laisse pousser par cette «éclosion d'un désir actuel» (Vanoye, 2007:32). En ajoutant le raisonnement de Vanoye à l'analyse de Tortajada autour de l'adaptation des codes libertins à la œuvre de Rohmer, nous pourrions considérer cette friction léger sur le genou de Claire comme une action en même temps inconsciente et délibérée.

érotique a ce vase chinois⁹. Quand celui-ci se casse, se dissipe également le valeur symbolique acquise du corps d'Haydée, qui baisse son tête et fuit de la salle rapidement juste après la gifle qui lui donne Charlie.

Malgré les différences entre eux, ces deux exemples d'«interpellation symbolique» nous permettent de comprendre les qualités de l'image cinématographique dès une perspective différente, étant donné que son potentiel réside dans sa valeur symbolique et allégorique. D'une part, le gros plan de la cigarette allumée dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* comprend en soi l'une des principales idées du film: la consommation de la société de masse en pleine reconfiguration urbaine et sociale du Paris des années soixante. D'autre part, le vase fragmenté de *La collectionneuse* peut se lire à partir du cri étouffé d'Haydée face à l'attitude despotique d'Adrien et Charlie.

Comme nous l'avons vu, les limites esthétiques et ontologiques qui séparent le «corps social» du «corps moral» se dissipent à l'heure d'envisager une analyse parallèle de tous les deux. Une *retroalimentation* continue s'observe dans cette présence du moral chez Godard, dévoilée dans ces pudiques plans de Charlotte qui évitent toute confrontation directe du érotique. En même temps, dans les films analysés de Rohmer nous pouvons apprécier une certaine critique sociale dans certains moments. Par exemple, quand Adrien défend sa condition de dandy errant face à la critique de l'entrepreneur, qui ne le considère qu'un opportuniste qui tire profit de sa présumée conduite libertine.

Ce réciprocité entre le «corps moral» et le «corps social» se trouve également dans le domaine de l'esthétique. Ainsi, les gros plans du nu fragmenté de Charlotte présentent une certaine ressemblance avec le cadrage du genou de Claire ou avec l'introduction d'Haydée pendant sa promenade sur la plage. Par ailleurs, la construction narrative épistolaire de *Le genou de Claire* ou même de *La collectionneuse* présente un certain parallélisme en ce qui concerne la composition en cadres fermés, déjà travaillé par Godard dans son film *Vivre sa vie*, structuré en douze cadres en tant que chapitres.

D'une manière générale, nous pourrions considérer que les quatre films analysés partagent une caractéristique en commun: l'absence d'une catharsis pleine à la fin du récit. En reprenant notre modèle d'analyse en trois niveaux («introduction», «médiation» et «sublimation») nous pouvons observer une élévation progressive de la pulsion dès ce premier état de la «introduction» jusqu'à la «sublimation», comme le démontrent les catégories d'«interpellation visuelle» et d'«interpellation symbolique».

Or, cette culmination du récit semble se réduire face à l'impossibilité réelle d'atteindre la plénitude dans la diégèse. Un refus qui devient visible dans le cas de Godard dans l'incertitude de Charlotte par rapport à sa liaison amoureuse et dans *Deux*

⁹ En acceptant l'invitation de Charlie, Haydée assume, peut-être de manière inconsciente, le rôle de véhicule facilitateur dans cet échange commercial mené à bien entre Charlie et Adrien. De cette manière, Haydée devient un élément déterminant dans les affaires d'Adrien, pour qui Haydée représente la chance de triomphe dans cette imminente transaction.

ou trois choses que je sais d'elle dans la constatation de la dégradation sociale et personnelle du système dominant sur le devenir des protagonistes. En ce qui concerne les films de Rohmer, c'est l'inaction de ses personnages masculins ce qui annule toute possibilité d'un «*happy ending*». De cette manière, Adrien sabote un possible romance avec Haydée en permettant qu'elle s'en aille avec ses amis, tandis que Jérôme culmine ses attentes dans ce juste et conscient frottement sur le genou de la jeune fille.

Vérification de résultats.

Dans son article «La technologie du genre», Teresa de Lauretis approfondit sur la construction du genre dès une approche épistémique qui prévoit les «différences sexuelles¹⁰» (De Lauretis, 1987:1) entre le féminin et le masculin, en cherchant aller au-delà du code binaire qui codifie le genre en fonction des caractères biologiques. En même temps, évoque la révision du genre aussi bien de caractère interne, en prenant compte des caractéristiques propres de ce qui le conforment; comme de caractère externe, en montrant son intérêt par d'autres conditions comme la oppression économique ou le racisme.

Avec ces prémisses, De Lauretis établit ceux qui seront les quatre points centraux de son analyse autour de la «différence sexuelle». Pour ce faire, elle pars premièrement de son hypothèse centrale: le genre est, en soi, une représentation. Cette argumentation serait déterminée par une deuxième: cette représentation n'est plus q'une construction donnée dans un certain contexte. Un processus évolutif qui aura lieu au cours de l'histoire et qui permet à Teresa de Lauretis de connecter sa troisième hypothèse avec les principes d'Althusser concernant les «appareils idéologiques de l'État» (De Lauretis, 1985:3). De cette manière, elle établit que l'oppression exercée à travers du genre repose sur le récit des médias, les noyaux familiaux ou l'Académie, au sein duquel l'auteure souligne la place du féminisme académique. Tout cela nous adresse jusqu'à la quatrième et dernière hypothèse: la représentation du genre serait déterminée non seulement par l'évolution de sa construction, mais également par sa déconstruction.

À ce titre, cette épigraphe poursuit la vérification finale de nos hypothèses et objectifs en partant de ces quatre points centraux du texte de Teresa de Lauretis, «La technologie du genre». À l'instar de celui-ci, notre recherche est fondée sur quatre postulats centraux, qui nous amène dès le caractère symbolique du gros plan dans le récit audiovisuel jusqu'à la rupture du même par l'«interpellation symbolique». Ensuite, nous présentons les quatre postulats centraux sur lesquels a été configuré cette Thèse:

¹⁰ Les références bibliographiques sur l'article de Teresa de Lauretis on été directement traduites au français par l'auteure de cette Thèse.

- 1) Le **gros plan** acquit dans la narration audiovisuelle une valeur iconique qui élève l'image jusqu'à un nouvel état, comme le souligne Gilles Deleuze dans son oeuvre *L'image-mouvement*. Un pouvoir iconographique qui devient notamment pertinent dans le cas de la représentation du féminin.
- 2) Conformément à l'évolution de l'iconographie dans l'histoire de l'art, cette représentation relie à la **construction du mythe** du féminin, également déterminée par le poids de la tradition chrétienne dans la société occidentale.
- 3) En ce qui concerne la **transformation historique du mythe**, les années soixante représentent un moment décisif. Selon le critère des auteurs comme Edgar Morin ou Kristin Ross, les changements culturels, politiques et économiques vécus par la société française pendant cette période se relèvent comme essentiels dans la configuration finale de la représentation des archétypes proches au féminin¹¹. Parmi les différents agents stratégiques qui ont exercé une certaine influence sur cette évolution, ce sont les médias ceux qui ont focalisé l'intérêt de notre recherche.
- 4) C'est précisément dans la décennie des années soixante quand le **caractère médiatique du mythe du féminin** est renforcé, grâce à la prolifération des images qui continue toujours actuellement. Ainsi la représentation du féminin par le gros plan devient un **produit de consommation**, fruit des caractéristiques sociales et économiques de son contexte. Un nouveau état de la représentation du genre construit autant par la culture de masse comme par la «culture d'élite» (Sellier, 2004). Une confluence qui devient visible dans cette Thèse par **le dépassement de la confrontation entre le langage télévisuel et le langage cinématographique**.

Étant donnée sa multiplicité et le caractère évolutif du mythe, le gros plan atteindrait un nouvel état de la représentation où **la matérialité de l'image serait dénaturée en faveur du symbolique** (Deleuze, 1985). Sur ce point, la **déconstruction** du gros plan, auquel nous nous sommes rapprochés par le terme de l'«interpellation symbolique», permettrait d'établir les bases d'une conceptualisation du mythe du féminin, en frappant les frontières du système binaire de genre établi par le système dominant.

¹¹ Bien que dans cette recherche l'analyse ait versé uniquement sur le cas français, les ressemblances conjoncturelles avec d'autres sociétés comme la italienne, la espagnole ou celle des États Unis permettent d'étendre cette prémisse à d'autres pays avec des caractéristiques similaires à la France.

Par rapport à la valeur symbolique du gros plan dans le récit cinématographique, il faudrait reprendre les mots de Georges Duby et Michelet Perrot, avec lesquelles nous avons commencé notre introduction. Selon les prémisses de *Histoire des femmes*, la présence féminine dans l'histoire de l'art ne se correspondrait toujours pas avec le rôle que les femmes occupent dans les différentes narratives. Dans le cas de l'audiovisuel, le gros plan semble avoir élevé certains profils de femmes au rang esthétique. Cependant, il s'agirait d'une présence superficielle qui les relègue à la catégorie d'accompagnantes, en réservant le rôle du sujet à la figure masculine (Duby; Perrot, 2000).

À l'heure de vérifier cette prémisse initiale sur le gros plan¹² il faut reprendre brièvement l'évolution du gros plan laquelle a été recueillie au début de ce chapitre. Ainsi, le gros plan est conçu dans *L'image-mouvement* (1983) de Gilles Deleuze comme l'«image-affection», en affirmant que «il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous les deux sont l'affect, l' image-affection» (Deleuze, 1983: 126). Cette définition nous connecte avec les postulats de Roland Barthes dans *Mythologies* (1957), où Barthes analyse les particularités du visage de Greta Garbo en le comparant avec celui d'Audrey Hepburn. Un parallélisme qui pourrait être influencé par le traitement de Joan Rivière sur la représentation du féminin et la construction du masque de la féminité dans son article de 1929 «*Womanliness as a masquerade*».

C'est justement cette approche au visage de Audrey Hepburn, dénommé par Barthes en tant que «événement» (Barthes, 1957:75) ce qui nous connecte directement avec l'oeuvre de Edgar Morin *Les stars* (1957). Dans celle-ci, Morin établit une connexion entre le gros plan du visage de l'actrice et la beauté qui semble rehausser les qualités performatives du masque. Un raisonnement qui nous amènerait jusqu'à cette conception du gros plan du corps avec laquelle travaille Deleuze dans *L'image-temps* (1985), en allant au-delà des potentialités du visage dans la «image-affection», afin de nous introduire dans la défiguration du corps en tant que catharsis de la beauté face à cette «cage de verre» (Deleuze, 1985:247). Celle-ci, au-delà d'attraper le corps, l'élève jusqu'à une nouvelle configuration du gros plan, et, par conséquent, de l'image audiovisuelle.

¹² Étant donné le caractère qualitatif de notre recherche, les vérifications des hypothèses et consommation des objectifs qui se présentent dans cette épigraphe ont été menées à bien en partant des analyses des images et fragments choisis, recueillis dans le chapitre V de cette Thèse Doctorale.



(Min.00:20:00).



(Min. 00:48:57).

Gros plans dans *Micheline, six enfants, allée de Jonquilles* (Goretta, 1967).



Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (min. 00:01:47) (Godard, 1967).

En associant ces raisonnements aux images analysées, nous pouvons apprécier un intéressant dialogue entre cette perception du féminin dans la narration cinématographique, qui s'exprime au masculin (avec l'élection de Jean-Luc Godard et Éric Rohmer); et la conceptualisation du gros plan dans la narrative télévisuelle, qui s'exprime au féminin (en ayant choisi les voix de Eliane Victor et Daisy de Galard). Ainsi, nous aurions comme exemple de cette voix masculine ce gros plan introductif du visage de Juliette dans le film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), déterminé par la voix en *off* de Godard¹³. Face à cette approche sous le regard masculin, l'équipe de *Les femmes...aussi* dans l'épisode de *Micheline, six enfants, allée des Jonquilles* (1967) se limiterait à enregistrer l'action de Micheline, en mettent l'accent sur ses mains et la manière dont elle prend soin de ses enfants (min. 00:48:57).



(Min. 00:11:12).



(Min. 00:13:47).

Photogrammes dans *Une moitié vue par l'autre* (Valcroze, 1965).



Gros plan du visage d'Haydée (min. 00:45:28) (Rohmer, 1970).

Dans cette première comparative, le langage télévisuel peut être considéré comme le plus proche d'un récit égalitaire, face à ce récit audiovisuel où la voix masculine agit en tant que narrateur omniscient. Cependant, d'autres exemples analysés dans cette Thèse Doctorale semblent contredire cette interprétation. De cette manière, en comparant la manière dont Rohmer nous présente le personnage d'Haydée avec la pièce de *Dim*,

¹³ Comme nous avons déjà montré dans l'épigraphie d' «Analyse du corps social» dans le chapitre «Corps social et moral: deux voix pour l'analyse», c'est la voix de Godard celle qui guide chacun des gestes de Vlady dans l scène initiale que sers à mode de présentation (min. 00:01:47).

Dam, Dom Une moitié vue par l'autre (Valcroze 1965), nous observons comment le gros plan qui enregistre le regard d'Haydée sur Adrien (min. 00:45:28) contraste avec le traitement que Doniol Valcroze offre de sa femme dans *Une moitié vue par l'autre*. Tandis qu'Haydée est montré en tant que sujet qui fait face à l'attitude potentiellement agressive d'Adrien, la femme de Valcroze est représentée en même temps en tant que déesse et en tant qu'ennemie (min. 00:11:12).

Par rapport à ce premier point de notre Thèse, nous pouvons corroborer l'existence d'un lien entre le gros plan et la conformation du mythe, autant au niveau théorique comme au niveau pratique. En fait, c'est par le visage de Juliette, Charlotte, Haydée ou Claire que Jean-Luc Godard ou Éric Rohmer forment de matérialité et de plasticité à des archétypes comme celui de la «femme fatale». Or, dans le cas des émissions travaillées de *Les femmes...aussi*, le caractère documentaire de pièces audiovisuelles comme celle de *Micheline, six enfants, allée de Jonquilles* permet aux spectateurs de s'approcher à la vie quotidienne de la protagoniste et de sa famille sans la médiation explicite de la figure de l'auteur ou du créateur.

Par rapport au deuxième point de cette recherche, l'évolution du mythe du féminin, l'un des objectifs de cette étude a été d'analyser la représentation des femmes par des disciplines comme la sociologie, l'histoire de l'art ou la philosophie. Une approche tracée à partir d'une perspective féministe qui nous permet de nous approcher à l'histoire de l'audiovisuel dès une plus grande ouverture et pluralité.

En même temps, cette interprétation de la représentation du féminin a été réalisée en partant de la tradition mythologique chrétienne. Pour ce faire, nous avons structuré le cadre théorique autour de deux archétypes centraux. D'une part, la figure de la Vierge Marie, laquelle deviendrait dans la figure de la «femme ange» à partir du XIX siècle; et d'autre part celle d'Ève, porteuse du Peché Original qui donnerait lieu à l'archétype de «femme fatale¹⁴».

Après l'analyse comparée des films et des émissions télévisuelles choisies, nous avons pu vérifier le lien entre la tradition chrétienne et la représentation du féminin dans les films et émissions analysés. De cette manière, nous observons une certaine nuance similaire entre les oeuvres travaillées et ces références plastiques étudiées tout au long du cadre théorique. Une ressemblance présente dans les attitudes des personnages féminins, en même temps que dans la construction technique et esthétique des espaces où celles-là transitent.

¹⁴ Tous les deux termes («femme ange» et «femme fatale») sont recueillis dans l'oeuvre d'Érika Bornay *Las hijas de Lilith* (1990).



Gros plan de Charlotte
(Min. 00:04:06) (Godard,
1964).



Plan médian de Laura
(min. 00:32:08) (Rohmer,
1970).

Dans le cas de Godard, le poids symbolique de la tradition protestante dévoile un certain puritanisme vers le corps, ce qui conduit le réalisateur à éviter la présence explicite de la chair ou de l'érotique dans ses récits (Bergala, 1999). Au début de son film *Une femme mariée*, les mains de l'amant de Charlotte se posent à maintes reprises sur son ventre, lequel est présenté à travers un gros plan frontal (min. 00:04:06). La frontalité de cette image nous montre le ventre de la protagoniste tandis que nous écoutons la voix masculine lui demander si elle veut avoir un enfant avec lui. Cette insistance dans le rôle maternel de Charlotte semble coïncider avec les postulats de Chiara Frugoni dans «La femme imaginée», dans lequel recueille le poids symbolique acquis par la Vierge Marie en tant que mère au-delà des ses autres qualités (Frugoni, 2002).

En ce qui concerne Éric Rohmer, l'influence catholique est présentée dans certains moments de son oeuvre. D'ailleurs, la fascination de Rohmer vers les qualités virginales du féminin n'entre pas en compétition avec son regard critique vers les femmes. Un exemple de cette dualité serait le personnage d'Haydée, laquelle subvertit en quelque sorte les codes de conduite de la féminité. Cependant, selon le démontre le personnage de Laura dans *Le genou de Claire*, le poids de l'archétype virginal semble avoir un rôle significatif dans la narrative de Rohmer. Un bon exemple de cela serait ce plan médian de Laura en prenant décidément la fleur que lui donne Jérôme et en regardant le ciel. Une attitude contemplative que pourrait s'approcher à celle des jeunes filles qui jouaient le rôle de la Vierge dans les timbres de caractère religieux du XIX siècle (Higonnet, 2002).

En ce qui concerne le récit télévisuel, nous observons une plus grande présence de la famille nucléaire en tant que centre hégémonique de la société française des années soixante. Sur ce contexte, nous nous trouvons souvent avec des thématiques qui tournent autour du sujet du couple. Un intérêt qui nous renvoie jusqu'au XII siècle en Occident, époque où émerge cette amour «romantique» (Ross, 2006) à partir de l'instauration du mariage en tant qu'institution au le sein de l'Église (Frugoni, 2002). Déjà dans le XV siècle, la publication de l'oeuvre de Marsilio Ficino *De Amore* constitue la mise en oeuvre de cet amour divin duquel émergerait, déjà dans le XIX siècle, la famille nucléaire selon Foucault.



Gros plan dans
Mariages à Robinson
(min. 00:33:31) (Da
Galard, 1966).



Plan général de *Les mille et
un peignoirs* (min. 01:12:28)
(De Galard, 1967).



Gros plan d'une nonne dans
Voici la servante du seigneur
(Min. 00:35:36) (Aizieu,
Dupont, 1966).

En revenant sur les émissions travaillées, le poids symbolique exercé par l'amour «romantique» (Ross, 2006) dans la plupart des récits présentés reflète l'influence de la tradition chrétienne. Dès les jeunes couples qui tombent amoureux de leurs idoles en *Dim, Dam, Dom* jusqu'aux couples qui se marient avec très peu de moyens dans *Les femmes...aussi*, il n'y a presque aucune alternative. De cette manière, la libre élection de la fiancée devient une imposition sociale et culturelle, comme le montre ce gros plan de la mariée dans *Mariages à Robinson* (min. 00:33:31).

Face à cela, les mannequins qui posent sous le regard masculin dans *Les mille et un peignoirs* (min. 01:12:28) représenteraient l'autre facette de la féminité: celle qui se limite à exister en tant que corps chosifié par le désir masculin. Dans ce plan général, nous voyons comme les positions rigides de chaque mannequin les transforment dans une sorte de statues immobiles, en assumant de cette manière leur rôle en tant qu'objets.

Par opposition à cet état de femme sexualisée, la voie mystique devient l'ultime alternative au mariage. Dans le chapitre *Voici la servante du seigneur*, la caméra révèle l'intimité d'un convent. Dans ce gros plan d'une nonne, nous observons comment son visage se cache dans un fond obscur, en laissant à vue uniquement une infime partie de son profil (min. 00:35:36).

Dans ce contexte, le troisième point de notre recherche nous amène à réfléchir sur le rôle des médias et leur puissance transformatrice dans les années soixante. Comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre de «Méthodologie», c'est justement dans les années soixante quand le modèle de famille nucléaire, installé dans notre société depuis la Révolution Industrielle du XIX siècle (Foucault, 2007), atteint son terme.

Ce contexte social et politique est déterminant dans la conformation du mythe du féminin. Selon les postulats de Kristin Ross dans *Rouler plus vite, laver plus blanc*, après la Deuxième Guerre Mondiale le gouvernement français trouva dans les médias l'outil précis pour augmenter les taux de natalité¹⁵. Sur ce point, Edgar Morin montre

¹⁵ Selon Kristin Ross, le gouvernement français «avait appelé en 1945 la population française à produire «douze million de beaux bébés», il fallut bien développer une nouvelle idéologie de l'amour et de la conjugalité» (Ross, 2006:176).

dans *L'esprit du temps* comment le sujet de l'amour romantique est présente dans une grande partie des médias, dès les annonces publicitaires jusqu'aux magazines féminins.



Plan général d'un annonce (Min. 01:11:25) (Godard, 1964)



Plan médian dans *À propos du bonheur* (min. 00:17:01) (Demeure, 1965).



Juliette et Marianne avec leurs visages cachés (Min. 00:52:03) (Godard, 1967).

Dans ce contexte, les deux oeuvres choisies de Jean-Luc Godard démontrent assez précisément l'influence des médias dans la conformation de l'identité féminine dans cette société. En même temps, certaines parties des émissions télévisuelles révisées reflètent la relation entre la représentation médiatique du féminin et le comportement ou les attitudes acquises des femmes en fonction du contexte social et culturel.

Une illustration de cette tendance serait le plan général de *Une femme mariée* (1964), dans lequel nous observons à Charlotte en se promenant devant des affiches publicitaires. Après d'une série d'inserts ou gros plans d'affiches de soutien-gorges et slips dans les pages du magazine que feuillette Charlotte, la caméra nous présente Charlotte devant d'un grand affiche publicitaire de soutien-gorges (min. 01:11:25).

Ainsi, l'un des épisodes de *Les femmes aussi*, *À propos du bonheur*, expose la relation rétroactive entre les archétypes féminins représentés dans les magazines (parmi d'autres médias) et l'attitude de ces femmes qui les consultent. Dans un plan médian, la caméra nous montre une femme endormie qui embrasse un roman-photo (min. 00:17:01), tandis que la voix en *off* du narrateur nous confesse que cette femme est en train de rêver avec l'un des personnages de ce roman-photo.

Finalement, dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* la connexion entre le social et le médiatique avec l'édification du féminin est notamment visible, en dénonçant le dénigrement de la ville de Paris à travers le personnage de Juliette, laquelle se prostitue ponctuellement. Parmi les différentes scènes du film, il faudrait souligner celle du rendez-vous érotique entre Juliette, son amie Marianne et le photographe américain qui les paye en échange des faveurs sexuelles. Dans un plan médian, nous regardons comment les têtes de deux femmes sont couvertes par deux sacs avec les logotypes des compagnies aériennes comme Pan Am et TWA (min. 00:52:03). Une présentation qui éviterait montrer le corps nu de ces deux actrices, en poursuivant l'approche calviniste de Godard. Toutefois, cette scène reflète la chosification et la exploitation sexuelle auxquelles seront soumises les femmes dans la société de masse (Higonnet, 1993).



(Min. 00:01:32).



(Min. 00:01:39).

Gros plans d'Haydée pendant le prologue (Rohmer, 1967).



Twiggy dans un studio photographique (Glin, B. 1966).

Bien que ce soit dans les films de Godard où la présence du social est plus évidente, nous pouvons également apprécier certaines nuances du médiatique dans les oeuvres choisies d'Éric Rohmer. En particulier, l'apparence corporelle d'Haydée semble très proche de celle du mannequin Twiggy, en soulignant notamment ses clavicules, ainsi que la position et le geste que toutes les deux gardent face à la caméra.

Une esthétique qui cadre bien avec la définition qu'Edgar Morin donne sur le féminité exigée par les médias de l'époque, en mettant l'accent sur la réduction de ce qui Morin appelle «attributs érogènes» (Morin, 2017:229). C'est-à-dire, les médias cherchaient une corporéité féminine le plus éloignée possible de ce qui avait été la femme «vamp» (Morin, 1957). Ainsi, les courbes du corps de la «vamp» sont substituées par une beauté mince qui semble fuir du voluptueux.

L'attraction de Rohmer par les corps minces semble coïncider avec les proclamations des annonces de cette époque, en se promouvant dans tous les deux cas une féminité proche à celle qui Morin dénomme «poupée d'amour» (Morin, 2017: 229). Un récit médiatique également présente dans la sociologie. Dans ce contexte, le profil de Twiggy semble s'approcher à celle de la jeune fille française décrite par Jean Fourastié dans *Les trente glorieuses*: «à vingt ans, Séverine mesure 1,65 m. et pèse 45 kg., sa taille est svelte, , ses formes sont longilignes, gracieuses» (Fourastié, 1979:173).

En effet, aussi bien Jean-Luc Godard comme Éric Rohmer présentent une manière similaire de voir et comprendre le mythe du féminin. Bien que quelques différences les séparent par rapport à la représentation du nu et de l'érotique, tous les deux semblent s'intéresser par une féminité définie par le standard classique de la beauté. Dans les deux cas, nous observons une représentation du féminin plus proche à la «chic fille» d'Edgar Morin qu'à la «femme fatale» ou «femme ange». Une confluence qui pourrait être étendue à ces deux termes conçus expressément dans cette recherche et dénommés «corps social» et «corps moral».

En même temps, nous avons démontré jusqu'à quel point les oeuvres cinématographiques de Godard et Rohmer présentent un certain parallélisme avec les

émissions télévisuelles choisies. Dans toutes les deux se reflètent non seulement le poids symbolique du mythe du féminin, mais aussi les relations de pouvoir qui déterminent les actions des personnages de ces récits. Dans ce contexte, la pression exercée sur Juliette par la société de consommation est visible aussi dans les jeunes filles des émissions de *Dim, Dam, Dom*. Face à l'augmentation constante des images dans les médias, les femmes finiront par céder à la pression sociale, en répétant les mêmes habitudes et comportements qui indiquent les magazines féminins. Un bon exemple en serait cette séquence de *Une femme mariée* où Charlotte décide de mesurer sa poitrine conformément aux indications d'une de ces publications.

À ce titre, le caractère médiatique du mythe nous amène directement au quatrième point de notre Thèse Doctorale: autant les oeuvres cinématographiques analysées comme les émissions télévisuelles choisies appartiennent à l'industrie culturelle qui les détermine en tant que produits de consommation. Une prémisse qui pourrait se refléter également dans l'oeuvre *Le cinéma au prisme de rapports de sexe* (Burch; Sellier, 2009). Dans celle-ci, les auteurs affirment que les oeuvres doivent être considérées en tant que «constructions culturelles (...) [et] productions culturelles» (Burch; Sellier, 1995:9-10).

Bien que des voix liées à la critique cinématographique comme Jean Narboni ou Louis Comolli soient contraires à définir l'art cinématographique en tant qu'un produit de la société de consommation, les postulats de Burch et Sellier ne s'opposeraient pas à la considération de ces «productions culturelles» en tant qu'oeuvres d'art. Loin de les dénigrer, le fait de prendre toute oeuvre audiovisuel en tant qu'un produit de consommation permettrait de lier le discours de la «haute culture» (Sellier, 2004) avec celui de la culture de masse. Sur la ligne du travail de Andreas Huyssen *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, cette approche chercherait à aller au-delà de la séparation entre les deux discours, afin de construire un récit global et pluriel de l'audiovisuel qui permette de s'exprimer aux différents agents culturels.

C'est précisément dans son oeuvre *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* où Andreas Huyssen souligne les conséquences de la scission entre Modernisme et culture de masse. Dans le chapitre «*Mass culture as a woman*», Huyssen explique comment la «mystique masculine» (Huyssen, 1986:50), dirigée par des auteurs comme Céline ou Jünger, finirait par s'imposer à la culture de masse, associée celle-ci au féminin et reléguée, donc, à un état inférieur de la culture. Cette disparité persisterait également dans les avant-gardes de l'entre-deux-guerres.

Su ce contexte, la sélection de ce deux émissions télévisuelles réalisées par des femmes et de ces quatre films dirigés par des hommes nous permettrait d'établir un cadre d'analyse comparative conformément à la scission culturelle recueillie dans *After the great divide*. À travers la *praxis* du dualisme présenté par Andreas Huyssen, nous

avons voulu constater la persistance de cette dichotomie structurelle dans les récits audiovisuels et médiatiques des années soixante.

En partant aussi bien des prémisses de Huyssen, Kristin Ross envisage une analyse du médiatique dans son oeuvre *Rouler plus vite, laver plus blanc*. En prenant comme référence le langage publicitaire des années soixante, Ross établit un dialogue entre ce qui pourrait être dénommé comme la «culture d'élite» (Sellier, 2004), représentée par Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ou Edgar Morin; et la culture de masse, en soulignant notamment la presse adressée aux femmes et les publications comme *L'Express*. Pour ce faire, Ross travaille conjointement avec d'autres domaines de connaissance comme la publicité ou la sociologie.

En prenant également comme référence l'oeuvre de Jean Baudrillard *Le système des objets*, Ross analyse comparativement des événements comme la guerre d'Algérie par le langage publicitaire, en mélangeant des affiches publicitaires avec les réflexions de théoriciens comme Roland Barthes. Un modèle qui nous a encouragé dans la création de notre propre modèle d'analyse autour du dialogue entre le récit télévisuel et le cinématographique.



Gros plan de la photographie d'une couple (min. 01:23:06) (Godard, 1967).



Gros plan de la photographie de Lucinde (min. 00:07:50) (Rohmer, 1970).



Photogramme de *Phyllis disparaît* (min. 00:54:35). Vadim, 1965).

Bien que nous n'ayons pas travaillé expressément avec des images publicitaires ou graphiques dans notre corpus analytique¹⁶, nous avons pris en considération le poids symbolique de la photographie et de la publicité dans notre corpus analytique. À cet égard, un bon exemple serait les gros plans et plans générales des affiches publicitaires qui constituent le scénario du film *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Un caractère médiatique qui serait notamment représenté dans ce gros plan de la dernière scène du film de Godard de 1967, dans lequel nous observons l'image photographique d'une jeune couple embrassée (min. 01:23:06). Une allusion à ce «*American dream*» dont parle Edgar Morin dans son oeuvre *L'esprit du temps*.

Dans le cas du «corps moral», auquel appartiendraient les films sélectionnés d'Éric Rohmer, la présence de références visuelles de ce récit médiatique ne serait pas

¹⁶ Néanmoins, nous avons compté également avec différentes références graphiques et journalistiques tout au long de notre cadre théorique, du même que dans la conception de notre modèle d'analyse.

aussi évidente que dans le «corps social». Néanmoins, nous pouvons également en trouver quelques-unes. Ainsi, la photographie joue dans le film *Le genou de Claire* un rôle protagoniste, en devenant clé en tant qu'allégorie référentielle du personnage représenté. Un bon exemple de cela serait la photographie de la fiancée de Jérôme, Lucide, dont sa photo apparaît en gros plan pendant une conversation entre Jérôme et Aurora (min. 00:07:50). Bien que la caméra nous montre ultérieurement la photographie de Claire, c'est celle de Lucide qui s'affirme davantage, étant donné que c'est la seule référence visuelle que nous avons de ce personnage.

Ces deux visions médiatiques du féminin dans le «corps social» et le «corps moral» trouvent dans le récit télévisuel son reflet parfait. Parmi les différents exemples qui nous apportent les émissions analysées, la pièce qui représente mieux le poids symbolique du féminin c'est celle de *Phyllis disparaît*, réalisée en 1965 par Roger Vadim pour l'émission *Dim, Dam, Dom*. Dans celle-ci, nous observons comment la protagoniste reste assise au-dessus d'un support métallique qui l'élève quelques mètres du sol (min. 00:54:35). Sur ce point, il se produit une sorte de paradoxe esthétique et symbolique. Bien que le cadrage place à Phyllis au-delà du regard du photographe, l'image représentée du mannequin semble se réduire au minimum, en se confondant son structure avec celle de la plate-forme sur laquelle repose.

À ce titre, le personnage central de *Phyllis disparaît* mettrait en place le terme de «interpellation symbolique». Cette catégorie du gros plan irait au-delà de la présence du visage, en mettant l'accent sur un élément déterminé du cadre avec un certain sens symbolique. Dans le cas du film *La collectionneuse*, cette «interpellation symbolique» nous approche au personnage d'Haydée par le vase cassé, convoité par Charlie, le marchand d'art. Dès l'instant que le vase tombe et se casse, la première réaction d'Haydée c'est de rire, en faisant un geste enfantin qui cherche à cacher l'imminent éclatement émotionnel de la protagoniste. Un geste puni autant par Charlie, qui lui donne une gifle; que par Adrien, qui lui rappelle ensuite le mauvais côté de son action.

Malgré les différences techniques, esthétiques et narratives entre *La collectionneuse* et *Phyllis disparaît*, toutes les deux partagent la réprobation de ses actes par des figures masculines assez puissantes: Charlie, le riche marchand d'art dans *La Collectionneuse*; et le photographe de *Phyllis disparaît*, qui devient également narrateur omniscient dans la pièce de Roger Vadim. Face à l'attitude prétentieuse de ces voix masculines, les deux femmes répondent avec une attitude enfantine, qui les renvoie à un état passif et pubertaire. Dans ce contexte, l'absence de toute volupté dans les corps d'Haydée et Phyllis nous rappelle à la «chic-fille» d'Edgar Morin. Des caractéristiques également partagées par Laura et Claire, en s'agissant dans ce cas de deux mineures dont leur développement physique est en train de se produire.

Dans le cas des protagonistes de *Une femme mariée* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, l'érotique de ces corps féminines est réduite, dans la mesure du possible, par

des éléments techniques tels que le cadrage de la caméra ou l'illumination. Bien que l'empreinte calviniste soit visible dans les deux films, il faut dire qu'autant Macha Méril (Charlotte dans *Un femme mariée*) comme Marina Vlady (Juliette dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) présentent un profil corporel éloigné de celui d'autres actrices de cette période godardien comme Anna Karina ou Anne Wiazemsky.

Au-delà des particularités présentes dans les différents récits cinématographiques et télévisuels de cette Thèse Doctorale, nous avons pu observer la manière dont le poids canonique du mythe du féminin traverse chacun des personnages féminins des oeuvres analysées. Une question que certaines arrivent à dépasser gracieusement, telle qu'Haydée face aux agressions d'Adrien; ou Charlotte, quand elle prend la décision d'avoir une affaire avec un acteur. Un désir de liberté qui n'arrive pas toujours à s'accomplir, étant donné que la plupart des personnages féminins subissent différents types de violence de la part des partenaires ou compagnons masculins, dès la gifle de Charlie donnée à Haydée jusqu'à la condescendance avec laquelle est traitée Juliette par la plupart des hommes de son entourage.

Une violence invisible aux yeux du spectateur, étant donné que c'est la perspective masculine celle qui prévalait dans les narratives classiques. De cette manière, la attitude de Jérôme vers les deux jeunes soeurs de *Le genou de Claire* est perçue par des auteures comme Tortajada o Caminade de Schuytter comme un exercice légitime de séduction. Néanmoins, si nous mettons l'accent sur la subjectivité du personnage féminin, il faudrait se demander dans quelle mesure le geste apparemment inoffensif de Jérôme devient pour Claire dans une approche du masculin qui n'a pas été légitime. Une souffrance qui se relève dans les larmes qui descendent par les joues de Claire et que le personnage masculin interprète comme sa repentance face à la possibilité d'avoir été trompée par son petit ami.

Dans le cas de Claire, sa jeuneuse lui permet de s'insérer avec une certaine aisance dans cette «poupée d'amour» (Morin, 2017:229) que Morin présentait dans *L'esprit du temps*. De cette manière, la jeune fille se nous montre cadencée au regard masculin, en même temps que sa corporéité devient plus petite et s'aligne à ce modèle passif féminin. Tout cela sans renoncer à une certaine attitude masculine qui l'approche à l'archétype de la «chic-fille» de Morin.

En revenant sur le travail de Georges Duby et Michelle Perrot, la présence de Claire se limite au domaine esthétique et contemplatif. Bien qu'elle occupe le centre du cadrage, la place qu'elle transite dans l'espace du visible ne serait nécessairement liée à sa position en tant que sujet narratif. Ainsi, Claire assume le regard masculin, en demeurant muette face au geste de Jérôme. À la place de communiquer sa souffrance, la jeune fille semble opter par se cacher derrière la main de celui-ci, en évitant son regard et en se rendant elle-même responsable de cette breve approche de Jérôme sur son genou.

Sur ce point, le sanglot de Claire pourrait s'interpréter comme la catharsis réduite face à la sensation de se sentir possédée par cette main étrangère. Un comportement qui se reflète dans l'œuvre de Luce Irigaray, *Je, tu, nous*. Dans celle-ci, l'auteure analyse les raisons qui amènent certaines femmes à masquer leurs émotions face au regard masculin. De cette manière, en lieu de faire visible ce qui leur perturbe, optent par canaliser la douleur automatiquement:

«La mise au jour de la souffrance est donc, de la part des femmes, un acte de vérité. Il correspond également à une opération cathartique, individuelle et collective. Les femmes, obligées taire ce qu'elles vivaient, l'ont transformé en symptômes physiques, en mutisme, en paralysies, etc. Oser manifester publiquement les douleurs individuelles et collectives a un effet thérapeutique qui permet de soulager le corps et d'accéder à un autre temps. Ce n'est pas automatique mais il en va peut-être ainsi pour certaines femmes, pour le peuple des femmes».

(Irigaray, 1990:132).

Réfugiée dans son silence, Claire élude ainsi sa crainte à confronter sa douleur avec l'autre. Un repli sur soi-même qui serait lié avec la notion du collectif d'Irigaray. Pour en arriver à ce point, il ne faudrait que connecter l'expérience personnelle de Claire avec celle de sa soeur Laura, embrassée à la force par Jérôme. Deux expériences qui, d'après l'extrait de *Je, tu nous*, appartiendraient de manière anonyme à cette expérience du collectif.

De cette manière, la douleur se transforme dans l'individuel, plongée dans le silence qui domine le personnage féminin, qui demeure éclipsé sous le poids du masculin. Un état émotionnel et psychologique que nous trouverions également dans les autres récits cinématographiques et télévisuels, dès le regard propre d'Haydée jusqu'au dédain de Juliette face à la possibilité de participer dans certaines pratiques érotiques dans ce rendez-vous avec le photographe américain et son amie.

Comme il a été montré par l'analyse des films et pièces télévisuelles, la voix féminine essaie de résister dans un récit masculin déterminé par le système dominant. Une prémisse qui serait également soutenue par des auteures comme Anne Kaplan ou Geneviève Sellier. De cette manière, le visage édifié dans l'aube du XX siècle par des réalisateurs comme Jacques Feyder, se dilue dans cette «interpellation symbolique» qui nous présentent Eric Rohmer ou Jean-Luc Godard, parmi d'autres voix. Dans ce contexte, il faudrait souligner la manière dont le corps féminin devient progressivement plus proche de la subjectivité féminine. Une transformation que nous entrevoyons déjà dans le travail de l'équipe de *Les femmes...aussi*, où les femmes vont au-delà de l'état d'accompagnantes pour devenir des sujets de leur propre histoire.

BIBLIOGRAFÍA.

OBRAS GENERALES Y CAPÍTULOS CONSULTADOS:

- ✿ Aimiel, V. (2007). «Rohmer et la crise du récit». En Herpe, N. (ed.). *Rohmer et les autres*. (pp. 61-68). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ✿ Aulagnier-Spairani, P. (1967). «Remarques sur la féminité et ses avatars». En Aulagnier-Spairani, P; Clavreul, J; Perrier, F.; Rosolato, J; Valabrega, J-P. (eds.). *Le désir et la perversion*. (pp. 53-89). París: Éditions du Seuil.
- ✿ Astruc, A. (1992). *Du stylo à la caméra--et de la caméra au stylo: écrits 1942-1984*. París: l'Archipel.
- ✿ Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- ✿ Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- ✿ Aumont, J. (2014). *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*. París: Bayard.
- ✿ Barin, A. ; Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ✿ Barthes, R. (1968). «La mort de l'auteur». En Barthes, R. (ed.). *Le bruissement de la langue*. (pp. 61-67). París: Éditions du Seuil.
- ✿ Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- ✿ Bazin, A. (2001). «Du festival considéré comme un ordre». En De Baecque. A. (ed.). *Critique et cinéphilie*. (pp. 17-22). París: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- ✿ Bazin, J. ; Labarthe, A. (1993) *Cinéma de notre temps* París: Inathèque.
- ✿ Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Éditions Gallimard; Le Seuil.

- ✂ Barthes, R. (1968). «La mort de l’auteur». En Barthes, R (ed.). *Le bruissement de la langue*. (pp. 61-67). París: Éditions du Seuil.
- ✂ Bergala, A. (1999). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós Edición Continua.
- ✂ Bergala, A. (2006). «Une femme mariée 1964». En Bergala, A. (ed.). *Godard au travail: les années 60*. (pp. 202-224). París: Cahiers du Cinéma.
- ✂ Bergala, A. (2006). «Deux ou trois choses que je sais d’elle 1966». En Bergala, A. (ed.). *Godard au travail: les années 60*. (pp. 324-341). París: Cahiers du Cinéma.
- ✂ Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Modern Classics.
- ✂ Bickerton, E. (2011). *A short history of Cahiers du Cinéma*. Londres: Verso.
- ✂ Blondet, H. (2009). *Arts, la culture de la provocation 1952-1966*. París: Tallandier.
- ✂ Bordwell, D. (2014). *Narration in the Fiction Film*. Nueva York: Routledge.
- ✂ Borin, F. (2002). «Arrêt sur image». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III - XVI^e-XVIII^e siècle*. (pp. 235-296). París: Éditions Perrin.
- ✂ Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- ✂ Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. París: Raisons d’agir.
- ✂ Bourdieu, P. (2013). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.
- ✂ Breton, E. (2005). «Deux ou trois choses en deux temps trois mouvements». En Brenez, N. (ed.). *Jean-Luc Godard Documents* (pp. 76-80). París: Centre Pompidou.
- ✂ Burch, N. & Sellier, G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. París: Librairie Philosophique J.VRIN.
- ✂ Burch, N. (2001) «Cinéma, politique et ressentiment masculin.» En Krakovitch, O. ; Sellier, G. (eds.). *L’Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*. (pp. 89-105.) París: Editions Complexe.

- ✂ Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- ✂ Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Valencia: Ediciones Cátedra Feminismos.
- ✂ Caune, J. (2006). *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- ✂ Caminade de Schuytter, V. (2011). *Éric Rohmer, corps et âme. L'intégrité retrouvée*. Paris: L'Harmattan.
- ✂ Casetti, F. (1998). *Inside the gaze. The fiction film and its spectator*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- ✂ Castan, N. (2002). «Criminelle». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III - XVI^e-XVIII^e siècle*. (pp. 539-553). Paris: Éditions Perrin.
- ✂ Clément, C. ; Kristeva, J. (2015). *Le Féminin et le sacré*. Paris: Éditions Albin Michel.
- ✂ Cortanze, de G. (2018). *Dictionnaire amoureux des Sixties*. Paris: Plon.
- ✂ Cott, F. N. (1993). «Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 91-107). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✂ Dalarun, J. (2002). «Regards de clerics». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. II - Le Moyen Âge*. (pp. 33-63). Paris: Éditions Perrin.
- ✂ Daney, S. (2001). «Fonction critique». En De Baecque, A. (ed.). *Critique et cinéphilie*. (pp. 99-121). Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- ✂ De Baecque, A. (1991). «III. Un certaine tendance du cinéma français». En De Baecque, A. (ed.). *Les Cahiers du Cinéma histoire d'une revue. Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959*. (pp. 89-126). Paris: Cahiers du Cinéma.

- ✂ De Baecque, A. (1998). *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*. París: Flamarion.
- ✂ De Baecque, A. (2000). «Des corps modernes: filles et petites filles de la Nouvelle Vague». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 125-139). París: Éditions Complexe.
- ✂ De Baecque, A. (2006). «Pantallas. El cuerpo en el cine». En Corbin, A. ; Courtine, J.J. ; Vigarello, G. (eds.). *Historia del cuerpo. Volumen 3*. (pp. 359-378). Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L.
- ✂ De Beauvoir, S. (1960). *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*. Londres: The New English Library Ltd.
- ✂ De Beauvoir, S. (2005). *El Segundo Sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ✂ De Lauretis. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Nueva York: Indiana University Press.
- ✂ De Lauretis. T. (1987). «Strategies of coherence». En De Lauretis, T. (ed.). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. (pp. 31-50). Indiana: Indiana University Press.
- ✂ De Lauretis, T. (1987). «The technology of gender». En De Lauretis, T. (ed.). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. (pp. 1-30). Indiana: Indiana University Press.
- ✂ De Lauretis. T. (1987). «Fellini's 9½». En De Lauretis, T. (ed.). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. (pp. 95-106). Indiana: Indiana University Press.
- ✂ Deleuze, G. (1983) *L'image-mouvement. Cinéma 1*. París: Les Éditions de Minuit.
- ✂ Deleuze, G. (1985) *L'image-temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit.
- ✂ Deleuze, G. (2012). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

- ☞ Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- ☞ Demange, X. (1997). «Nu et nudité: le nu devant la loi». En Aubenas, S. (ed.). *L'art du nu au XIX siècle. La photographie et son modèle*. (pp. 104-107). París: Hazan/Bibliothèque nationale de France.
- ☞ De Mondenard, A.; Pultz, J. (2009). *Le corps photographié*. París: Flammarion.
- ☞ Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: SerieVe.
- ☞ Dreyfus-Armand, G. (2000). «L'espace et le temps des mouvements de contestations». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 25-30). París: Éditions Complexe.
- ☞ Duby, G.; Perrot, M. (2002). «Écrire l'histoire des femmes». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. I. L'antiquité*. (pp. 11-24). París: Éditions Perrin.
- ☞ Durán, G. (2010). *Dandysmo y contragénero*. Murcia: Infraleves.
- ☞ Eco, U. (2014). *Historia de las tierras y lugares legendarios*. Madrid: Lumen.
- ☞ Ellis, S. (1839). *The women of England, their social duties and domestic habits*. Londres: Fisher, son & Co.
- ☞ Esquenazi, J.P. (2004). *Godard et la société française des années 60*. París: Cahiers du Cinéma.
- ☞ Farge, A. ; Sallmann, J.M. (2002). «Sorcière». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III – XVI^e-XVIII^e siècle*. (pp. 521-537). París: Éditions Perrin.
- ☞ Federici, S. (2014). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- ☞ Ficino, M. (1994). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Madrid: Anaya. Colección Metrópolis.

- ✿ Fraise, G; Perrot, M. (2002). «La production des femmes, imaginaires et réelles. Introduction». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*. (pp. 143-146). Paris: Éditions Perrin.
- ✿ Friedam, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra Feminismos.
- ✿ Frugoni, Ch. (2002). «La femme imaginée». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historie des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*. (pp. 441-520). Paris: Éditions Perrin.
- ✿ Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- ✿ Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. 2- El uso de los placeres*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- ✿ Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad. 3- La inquietud de sí*. México: Siglo Veintiuno Editores. Biblioteca Nueva.
- ✿ Fouque, A. (2008). *Génération MLF. 1968-2008*. Paris: Des Femmes.
- ✿ Fourastié, J. (1979). *Les trente Glorieuses*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel.
- ✿ Godard, J. L. (1971). *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*. Paris: Éditions de l'Avant-Scène/ Seuil.
- ✿ Godard, J. L. (1986). *Godard on Godard*. Boston: Da Capo Press.
- ✿ Godard, J-L. (2005). «Deux ou trois choses que je sais d'elle. Examen du film dans son état actuel». En Brenez, N. (ed.). *Jean-Luc Godard Documents*. (pp. 76-80). Paris: Centre Pompidou.
- ✿ Grieco, S. (2002). «Corps, apparence et sexualité». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III - XVI^e-XVIII^e siècle*. (pp. 65-110). Paris: Éditions Perrin.
- ✿ Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- ✿ Haskell, M. (1974). *The treatment of women in the movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- ✿ Heinemann, D. (2007). «Vision, ré-vision: le point de vue dans *La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire* et *Le Beau Mariage*». En Herpe, N. (ed.). *Rohmer et les autres*. (pp. 69-84. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ✿ Higonet, A. (1993). «Mujeres, imágenes y representaciones». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 368-391). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✿ Higonet, A. (2002). «Femmes et images. Représentations.» En Duby, G. ; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX siècle*. (pp. 335-384). París: Éditions Perrin.
- ✿ Huyssen, A. (1986). *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- ✿ Irigaray, I. (1990). *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. París: Éditions Grasset.
- ✿ Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal. Cuestiones de antagonismo.
- ✿ Jeancolas, J-P- (1979). *Le cinéma des français. La Ve République (1958-1978)*. París: Éditions Stock.
- ✿ Jost, F. (2001). *La télévision du quotidien: Entre réalité et fiction*. París: Institut National de l'Audiovisuel.
- ✿ Kaplan, A. (1983). «Is the gaze male?» En Kaplan, A. (ed.) *Women & Films. Both sides of the camera*. (pp. 23-35). Nueva York: Routledge.
- ✿ Kendrick, W. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*. Colombia. Tercer Mundo Editores.
- ✿ Kristeva, J. (1983). *Histoires d'amour*. París: Éditions Denoël.

- ✿ Lagrave, R.M. (1993). «Una emancipación bajo tutela». En Duby, G.; Perrot, M. *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX.* (pp. 465-500). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✿ Le Béguec (2000). «L'État dans tous ses états». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation.* (pp. 461-473). París: Éditions Complexe.
- ✿ Lefaucheur, N. (1993). «Maternidad, familia, Estado». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX.* (pp. 439-463). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✿ Lepore, J. (2014). *The secret history of Wonder Woman.* Nueva York: Alfred A. Knopf.
- ✿ Lévy, M. F. (2000). «Les femmes du temps présent à la télévision: la mutation des identités (1960-1975)». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M.(eds.). *Les années 68: les temps de la contestation.* (pp. 199-216). París: Éditions Complexe.
- ✿ Lévi-Strauss, C. (1985). *Las estructuras elementales de parentesco (I).* Madrid. Planeta-Agostini. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo.
- ✿ Lévi-Strauss, C. (1985). *Las estructuras elementales de parentesco (II).* Madrid. Planeta-Agostini. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo.
- ✿ Lissarrague, F. (2002). «Femmes au figuré». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. I. L'antiquité.* (pp. 203-301). París: Éditions Perrin.
- ✿ Loraux, N. (2002). «Que'est ce qu'une déesse?». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité.* (pp. 39-79). París: Éditions Perrin.
- ✿ MÉRIL, M. (2005). «A propósito de *Une femme mariée*». En MÉRIL, M.; Godard, J.G. *Diario de una mujer casada.* (pp. 100-103). Barcelona: Intermedio.
- ✿ MacCabe, C. (2003). *Godard. A portrait of the artist at seventy.* Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

- ✂ Manceaux, M. (1972). «A movie is a movie: Interview with Jean-Luc Godard on *Une femme est une femme*». En Brown, R. (ed.). *Focus on Godard*. (pp. 28-36). Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc.

- ✂ Marie, M. (1997). *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. París: Armand Colin.

- ✂ Marini, M. (1993). «El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 323-346). Madrid: Taurus Ediciones.

- ✂ Martin, A.; Naremore, J. (2003). «The future of academic film study». En Rosenbaum, J. ; Martin, A. (eds.). *Movie Mutations. The changing face of world cinephilia*. (pp. 119-132). Londres: Palgrave McMillian.

- ✂ Mendras, H. (1988). *La Seconde Révolution française 1965-1984*. París: Éditions Gallimard.

- ✂ Michelet, J. (2012). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid. Akal/Básica de Bolsillo.

- ✂ Michelet, J. (2014). *La bruja*. Madrid: Ediciones Akal.

- ✂ Michelet, J. (1860). *La femme*. París: Hachette- FB Editions.

- ✂ Michaud. S. (2002). «Idolâtries». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*. (pp. 147-173). París: Éditions Perrin.

- ✂ Missika, J-L; Wolton, D. (1983). *La folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*. París: Éditions Gallimard.

- ✂ Modleski, T. (1991). *Feminism without women. Culture and Criticism in a «Postfeminist» Age*. Londres: Routledge.

- ✂ Morin. E. (1972). *Les stars*. París: Éditions du Seuil.

- ✂ Morin, E. (2017). *L'esprit du temps*. París: Éditions de l'Aube.

- ✂ Mulvey, L. (1999). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En Braudy, L. & Cohen, M. (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (746-757). Nueva York: Oxford UP.
- ✂ Mulvey, L. (2009). «Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience». En Mulvey, L. (ed.). *Visual and other pleasures*. (pp. 165-183). Londres: Palgrave MacMillan.
- ✂ Mulvey, L. (2009). «Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J.L. Godard» En Mulvey, L. (ed.). *Visual and other pleasures*. (pp. 51-65). Londres: Palgrave MacMillan.
- ✂ Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- ✂ Ortega y Gasset, J. (2010). *La rebelión de las masas*. Ciudad de México: La Guillotina.
- ✂ Ory, P. (2000). «Une «révolution culturelle»?». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 219-224). París: Éditions Complexe.
- ✂ Passerini, L. (1993). «Sociedad de consumo y cultura de masas». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 349-366). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✂ Perrier & F. Granoff, W (1979). *Le désir et le féminin*. Paris: Champs Flammarion.
- ✂ Perrot, M. (2002). «Sortir». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*. (pp. 539-574). París: Éditions Perrin.
- ✂ Piaget, J. (1968). *Le structuralisme*. París: Presses Universitaires de France (PUF).
- ✂ Pinet, H. (1997). «Charles- François Jeandel (1859-1942)». En Aubenas, S. (ed.). *L'art du nu au XIX siècle. La photographe et son modèle*. (pp. 104-107). París: Hazan/Bibliothèque nationale de France.
- ✂ Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal/Básica de bolsillo.

- ❧ Rivière, J. (1929). «Womanliness as a masquerade». En Hughes, A. (ed.). *The inner world and Joan Rivière. Collected papers 1920-1958*. (pp. 90-101). London: Karnac Books.

- ❧ Rohmer, E. (1974). *Six contes moraux*. Paris: L'Herne.

- ❧ Rohmer, E. (2004). *Le goût de la beauté*. Paris: Petite bibliothèque de Cahiers du Cinéma.

- ❧ Rohmer, E. (2010). *Le celluloïd et le marbre*. Paris: Léo Scheer.

- ❧ Ross, K. (2006). *Rouler plus vite, laver plus blanc: modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*. Paris: Flammarion.

- ❧ Rousselle, A. (2002). «Entre procréation et continence à Rome». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. I. La antiquité*. (pp. 385-437). Paris: Éditions Perrin.

- ❧ Segarra, M. (2007). *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona: Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona.

- ❧ Sirinelli. J.F. (2000). «Une France en mutation». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 417-422). Paris: Éditions Complexe.

- ❧ Sellier, G. (2001). «La nostalgie de l'héroïsme: masculinité et politique dans le cinéma de la Nouvelle Vague». En Krakovitch, O.; Sellier, G. (eds.). *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XX siècle*. (pp. 107-127). Paris: Editions Complexe.

- ❧ Sellier, G. (2004). «Introduction». En Sellier, G. ; Viennot, É. (eds.). *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. (7-17). Paris: L'Harmattan.

- ❧ Sellier, G. (2004). «Le cinéma d'auteur-e français, ou l'intime comme évitement du social». En Sellier, G. ; Viennot, É. (eds.). *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. (104-121). Paris: L'Harmattan.

- ✿ Sellier, G. (2005). *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. CNRS Éditions.
- ✿ Siclier, J. (1957). *La femme dans le cinéma français*. Paris: Les éditions du CERF.
- ✿ Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- ✿ Sontag, S. (2014). «Contra la interpretación». En Sontag, S. (ed.). *Contra la interpretación y otros ensayos*. (pp. 13-28). Barcelona: Penguin Random House.
- ✿ Sontag, S. (2014). «Notas sobre lo camp». En Sontag, S. (ed.). *Contra la interpretación y otros ensayos*. (pp. 351-372). Barcelona: Penguin Random House.
- ✿ Sohn, A. M. (1993). «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 108-137). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✿ Sohn, A. M. (2000). «Les individus-femmes entre négation du moi et narcissisme. Les auditrices de Menie Grégoire». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 179-198). Paris: Éditions Complexe.
- ✿ Taylor, L. (2000). «Habillement dissidence et consommation de masse en Grande - Bretagne». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 141-159). Paris: Éditions Complexe.
- ✿ Thébaud, F. (1993). «Introducción». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres. Tomo 5. El siglo XX*. (pp. 11-24). Madrid: Taurus Ediciones.
- ✿ Tortajada, M. (2017). *Éric Rohmer: le spectateur séduit - de la représentation*. Paris: Éditions Kimé.
- ✿ Trebitsch, M. (2000). «Voyages autour de la révolution. Les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 69-88). Paris: Éditions Complexe.

- ✎ Vanoye, F. (2007). «Rohmer, Renoir et le corps féminin». En Herpe, N. (ed.). *Rohmer et les autres*. (pp. 29-37) Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ✎ Veillon, D. (2000). «Corps, beauté, mode et modes de vie: du «plaire au plaisir»». En Dreyfus-Armand, G. ; Frank, R. ; Lévy, M.F. ; Zancarini-Fournel, M. (eds.). *Les années 68: les temps de la contestation*. (pp. 161-177). París: Éditions Complexe.
- ✎ Veyrat-Masson, I. (2008). *Télévision et histoire, la confusion de genres: Docudramas, docufictions et fictions du réel*. París: Institut National de l'Audiovisuel.
- ✎ Victor, E. (1973). *Les femmes...aussi*. París: Mercure de France.
- ✎ Walkowitz, J. (2002). «Sexualités Dangereuses». En Duby, G.; Perrot, M. (eds.). *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*. (pp. 439-478). París: Éditions Perrin.
- ✎ Warner, M. (1983). *Allone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*. Nueva York: Vintage Books.
- ✎ Williams, J. (2005) «Journal d'une femme mariée» En Brenez, N. (ed.). *Jean-Luc Godard Documents*. (pp. 52-57). París: Centre Pompidou.
- ✎ Wittig, M.; Zeig, S. (1976). *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. París: Grasset-Les Cahiers Rouges.
- ✎ Uwemedimo, M. (2005) «Nouvelle Vague et questionnaire». En Brenez, N. (ed.). *Jean-Luc Godard Documents* (pp. 16-21). París: Centre Pompidou.
- ✎ Zunzunegui, S. (2008). «El gusto y la elección. La «política de los autores» y la noción de «puesta en escena» en los Cahiers du Cinéma entre 1952 y 1965». En Zunzunegui, S. (ed.). *La mirada plural*. (pp. 205-221). Madrid: Cátedra; Signo e Imagen.

DOCUMENTOS DE PRENSA Y DIGITALES:

- ✂ Arbois, J. (1968). «Les femmes aussi». *Téléciné*. (138). pp. 39-42.
- ✂ Arbois, J. (1970). «C'est donc ça le travail de ma femme». *Télérama*. (787). pp. 8-10.
- ✂ Avendaño, T. (11 de junio del 2019) ««Pose»: Luz en un mundo de opresión, Sida y máscara de pestañas». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/06/10/television/1560195600_437451.html
- ✂ Blanckeman, R. (1965). «Une très bonne émission: Dim - Dam - Dom.» . *Télémagazine*. (494). p. 15
- ✂ Bazin, A. (1957). “De la politique des auteurs”. *Cahiers du Cinéma* (70). pp. 2-11.
- ✂ Durrieux, S. (1965). «Dim, Dam, Dom. 3 notes d'un rythme démentiel». *TVFRANCE*. (173). p. 50.
- ✂ Erecondo, C. (1970). «Éliane Victor. «J'ai envie de faire les hommes aussi»». *Télérama*. (1042). pp. 18-19.
- ✂ Giraud, F. (1957). «La Nouvelle Vague arrive!». *L'Express* (1). pp. 18-19.
- ✂ Hale, M. (7 de abril de 2017). «Review: In «Chewing Gum a young woman hilariously tries to lose her virginity»». *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/04/07/arts/television/netflix-chewing-gum-season-2-review.html>
- ✂ Herr, M. (1968). «Éliane Victor». *Télépro*. (766). p.31.
- ✂ Jacqueline, R. (3 de junio de 1999). «La nouvelle Nouvelle Vague». *L'Express*. Recuperado de https://www.lexpress.fr/informations/la-nouvelle-nouvelle-vague_633948.html
- ✂ J.G. (1966). «La radio, la télévision et «elles» Dim Dam Dom». *Micro et caméra* (9). pp. 22-25.

- ✂ Kang, I. (27 de julio de 2019). ««Orange is the New Black»'s final season is the best the show has been in years». *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/culture/2019/07/orange-is-the-new-blacks-final-season-reviewed.html>
- ✂ Labarthe, A. S. (1956). «Les vedettes du cinéma français sont des idoles préfabriqués». *Radio Cinéma Télévision*. (361). pp. 45-46.
- ✂ Lefebvre, M. (1965). «Daisy de Galard: «J'aime mettre une pomme de terre dans un emballage luxueux»». *Télérama*. (823). pp. 30-31.
- ✂ Lefebvre, M. (1965). «Éliane Victor». *Télérama*. (826). pp. 9-10.
- ✂ Morales, C. (12 de agosto del 2017). ««Chewing Gum»: una comedia deliberadamente vulgar sobre raza, clase, sexo y religión». *Infolibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/verano_libre/2017/08/12/chewing_gum_68522_1621.html
- ✂ Mortier, M. (1968). «Procès-verbal». *Téléciné*. (138). pp. 35-38.
- ✂ Nicholson, R. (8 de julio de 2019). «Gentleman Jack is a true TV marvel-romantic, raw, and totally radical». *The Guardian*. Recogido en <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jul/08/gentleman-jack-is-a-true-tv-marvel-romantic-raw-and-totally-radical>
- ✂ A.A.¹. «La Nouvelle Vague fait son entrée». En *gouvernement.fr*. Recuperado de <https://www.gouvernement.fr/partage/9557-la-nouvelle-vague-fait-son-entree>
- ✂ Richardson, A. (25 de agosto de 2015). «Inside out: «Orange is the New Black»». *Sight & Sound*. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/tv/orange-new-black>
- ✂ Salazar, O. (28 de junio de 2019). ««Gentleman Jack»: mujeres fuera de los armarios». *Público*. Recogido de <https://blogs.publico.es/dominiopublico/29079/29079/>

¹ Autor anónimo: no consta autor de este artículo, se trata de una editorial de la página oficial del gobierno francés. Carecemos igualmente de fecha, se trata de la web oficial del gobierno donde depositan material gráfico de libre distribución. Es precisamente en esta web donde se ha encontrado la fotografía que ilustra la portada de nuestra Tesis Doctoral.

- Siclier, J. (1956). «De la vamp à la comédienne». *Radio Cinéma Télévision*. (357). pp. 45-46.

- Stuever, H. (11 de junio de 2019). ««Pose» returns, upgrading its «realness» without sacrificing its glimmer or grit». *The Washington Post*. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/entertainment/tv/pose-returns-upgrading-its-realness-without-sacrificing-its-glimmer-or-grit/2019/06/11/ff916e3e-8727-11e9-a491-25df61c78dc4_story.html

- Woodford, W. (30 de abril del 2006) ««Neurodiversity» activists use science to fight against autism stereotypes». *National Review of Medicine*. Recuperado de https://www.nationalreviewofmedicine.com/issue/2006/04_30/3_patients_practice05_8.html

ARTÍCULOS ACADÉMICOS Y MARCO LEGAL:

- ✂ Burch, N. (2000). «Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien». *Réseaux Cinéma et réception* (189). pp. 99-130. DOI : 10.3406/reso.2000.2197.
- ✂ Bovet, A. & Terzi, C. (2012). «La télévision, la critique et les sciences sociales». *Questions de communication*, 21(1), pp. 215-232.
- ✂ Chauveau, A. (2001) «Le voile, le miroir et l'aiguillon. La télévision et les mouvements de société jusque dans les années 1970». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4(72), pp. 97-108. DOI: 10.3917/ving.072.0097.
- ✂ Cox, L. (2014). «French Studies: Critical Theory». *The Year's Work in Modern Language Studies*, (74). pp. 152–160. DOI: 10.5699/yearworkmodlang.74.2012.0152
- ✂ Goetschel, P. ; Loyer E. (1994). «Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel». *Vingtième Siècle revue d'histoire*. (43). pp. 121-124. DOI: 10.2307/3771509.
- ✂ González-Hortigüela, T. ; Parrondo, E. (2015). «Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo». *Secuencias. Revista de Historia del cine*. (42). pp. 53-72. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- ✂ Jaramillo, D. (2002). «The family racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos and the construction of a quality brand». *Journal of Communication Inquiry*, 26(1). pp. 59-75. DOI: <https://doi.org/10.1177/0196859902026001005>
- ✂ Felman, S. (1981). «Rereading Femininity». *Yale French Studies*, (62). pp. 19–44. DOI: 10.2307/2929892.
- ✂ Lévy, M. F. (1995). «Famille et télévision - 1950-1986». *Réseaux*, 13(72-73). pp. 177-193. DOI: 10.3406/reso.1995.2719
- ✂ Littau, K. (2005). «Refractions of the Feminine: The Monstrous Transformations of Lulu». En *Comparative Literature Issue* (pp. 888-912). Londres: The John Hopkins University Press.

- ✂ Mulvey, L. (1979). «Feminism, Film, and the Avant Garde». *Framework*, (10). pp. 3-10.
- ✂ Mulvey, L. (1981). «Afterthoughts on «Visual pleasures and narrative cinema» inspired by «Duel in the Sun» (King Vidor, 1946)». *Framework*. (15-17), pp.12-15.
- ✂ Papin, B. (2000). «Le genou de Noële ou le généreux retrousse». *Recherches et communication*. (14). pp. 74-91.
- ✂ Schwan, A. (2016). «Postfeminism meets the women in prison genre: Privilege and Spectatorship in Orange Is the New Black». *Television & new media*, 17(6), pp. 473-490. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476416647497>
- ✂ Sicard, M. (2001). «La femme hystérique: émergence d'une représentation». *Communication et langages*. (127) pp. 35-49. DOI: <https://doi.org/10.3406/colan.2001.3059>
- ✂ Terrade, O. Assemblée nationale (11ème légis.) : 2605, 2726 et T.A. 582.
- ✂ Walker, N. (1985). «Humor and Gender Roles: The Funny" Feminism of the Post-World War II Suburbs". *American Quarterly*, 37(1). pp. 98-113. DOI: 10.2307/2712765.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES:

- ✿ Aizieu, A.; Dupont, C. (1966). *Voici la servante du seigneur*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Alaux, J. ; Marchand J.P. (1965). *Le couronnement du genou*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ Barrère, I.; Valey, R.; Benamou, R. ; Mitrani, M. (1964). *Cherchez la femme*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Benamou, R. (1965). *Mon beau souci*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Bergman, I. (1953). *Sommaren med Monika*. Suecia: Svensk Filmindustri.
- ✿ Bluwal, M. (1968). *Celles qui parlent ou la fragilité*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Bouchet, F. (1970). *Et ron et ron petit patapon...* En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Bouthier, B. (1969). *Monique ou «les cheftaines 1969»*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Burch, N.; Geneviève, S. (2010). Conferencia de Geneviève Sellier y Noël Burch. París: Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. Recuperada de: <https://www.dailymotion.com/video/xgik2u>
- ✿ Canals, S.; Falchuk, B. ; Murphy, R. (2018). *Pose*. Nueva York: HBO.
- ✿ Casta. A. (1967). *De mère en fille*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Casta, A. (1966). *Le temps s'en va, le temps s'en va, Ma Dame...* En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.

- 🌀 Chouchan, G. (1968). *Gisèle et le béton armé*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Chouchan, G. (1968). *Odette et la prison*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Chouchan, G. (1970). *Quitter les Antilles*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Coel, M. (2015). *Chewing gum*. Reino Unido: Netflix.
- 🌀 De Galard, D. (1965-1970) *Dim, Dam, Dom*. Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965). *Alain vu par Nathalie*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965) *Des maillots, encore de maillots, toujours de maillots*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965). *Des mains très bien élevées*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965). *Le plastique dans le monde*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965). *Les Nanas de Niki de Saint-Phalle*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1965). *Marcelle Ségol répond*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1966). *Les cheveux mouillés*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1966). *Les tubes de l'été*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 De Galard, D. (1966). *Maillots de bain 66*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.

- ✿ De Galard, D. (1966). *Marriages à Robinson*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1966). *Minijupes-maxijambes*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1966). *Sade et la beauté*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1966). *Striptease d'un visage*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1966). *Vénus et les touristes*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *De la mini à la micro jupe*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *Des dessous culturels*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *Grand Maulnes 67*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *Hardy-Dutronc*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *Lady L contre Lady X "la guerrière des boutons"*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1967). *Les mille et un peignoirs*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1968). *Bonsoir, Dracula*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1968). *Ceintures à serrer*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.

- ✿ De Galard, D. (1968). *Les cover boys*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1969). *Elle et lui*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1969). *Le coeur*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1969). *Patchwork à Port-Grimaud*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1970). *America, America*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1970). *En noir sur blanc*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1970). *Maillots en liberté*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1970). *Une machine pour emballer*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ De Galard, D. (1970). *Un repas campagnard*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ Demeure, J. (1965). *À propos du bonheur*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Fischbach, H. (1977). *Parlons Cinéma: Éric Rohmer*. Ontario: TVOntario.
- ✿ Foldes, P. (1966). *Coup de pousse aux cheveux*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✿ Foldes, P. (1966). *Persuasion ou belle en cage*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.

- ✂ Foldes, P. (1967). *Naissance d'une idole*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✂ Forest, J.C. (1965-1966). *Marie Mathématique*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✂ Forgery, V. (1968). *La déesse et les ordinateurs*. En *Dim, Dam, Dom* (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- ✂ Franju, G. (1960). *Les yeux sans visage*. Francia: Champs-Élysées Productions, Lux Film.
- ✂ Gimello-Mesplomb, F. (2010) «Alexandre Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo»» Metz: Université de Metz. Recuperada de <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/alexandre-astruc-naissance-dune-nouvelle-avant-garde-la-camera-stylo>
- ✂ Godard, J.L. (1960). *À bout de souffle*. Francia: Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie.
- ✂ Godard, J.L. (1964) *Une femme mariée*. Francia: Anouchka Films, Orsay Films.
- ✂ Godard, J.L. (1967) *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Francia: Argos Films, Anouchka Films.
- ✂ Godard, J.L. (1968). *Le gai savoir*. Francia-Alemania: ORTF.
- ✂ Godard, J.L. (1975). *Numéro deux*. Francia: Bela Productions.
- ✂ Godard, J.L. ; Roger J.H. (1970). *British Sounds*. London: Krestel Productions, London Weekend Television.
- ✂ Goretta, C. (1967). *Micheline six enfants, allée des Jonquilles*. En *Les femmes... aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✂ Klein, W.; Knapp, H. (1965). *William Klein aux grands magasins*. En *Les femmes... aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✂ Krier, J. (1967). *Les matinales*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.

- ✿ Krier, J. (1968). *Une femme égale à un homme?*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Kohan, J.L. (2013-2019). *Orange is the new black*. EEUU: Netflix.
- ✿ Labarthe, A. (1994). *Éric Rohmer: preuves à l'appui*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, Les Films de Losange.
- ✿ Labib, G. (1986). *20 ans de publicité en France*. Paris: Centre George Pompidou.
- ✿ Labro, P. (1966). *Six biberons pour Valérie*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Laik, P. (1969). *Celles du voyage*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Livingston, J. (1991). *Paris is burning*. New York: Academic Entertainment Off-White Productions.
- ✿ Locquin, J. (1966). *La parole est à Daisy de Galard. Micros et caméras*. (Locquin, J.). Francia: ORTF.
- ✿ Marchand, P. (1969). *Au Kenya: femme blanche, femmes noires*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Moati, S. (1970). *La fiancée du gendarme Lamour*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Puissesseau, R. (1966). *Le soir de l'âge*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Rabonovsky, M. (1970). *Elles sont hongroises*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- ✿ Rohmer, E. (1969). *La sorcière de Michelet*. Montrouge: Institut pédagogique national.
- ✿ Rohmer, E. (1964) *La collectionneuse*. Francia: Les Films du Losange.

- 🌀 Rohmer, E. (1970). *Le genou de Claire*. Francia: Les Films du Losange.
- 🌀 Seban, P. (1965). *Ruth ou le cap de l'été*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Seban, P. (1965). *Juliette ou la crainte de l'inconnu*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Soueff, C. (1970). *Le long voyage d'Esperanza*. En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Trintignant, N. (1966). *Yanick : indépendance ou solitude?* En *Les femmes...aussi*. (Victor, E.). Francia: ORTF.
- 🌀 Vadim, R. (1965). *Phyllis disparaît*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 Valcroze, D. (1965). *Une moitié vue par l'autre*. En *Dim, Dam, Dom*. (De Galard, D.). Francia: ORTF.
- 🌀 Victor, E. (1964-1970). *Les femmes...aussi*. Francia: ORTF.
- 🌀 Wainwrith, S. (2019). *Gentleman Jack*. EEUU-Reino Unido: HBO-BBC One.